



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Wiener Fassadenplastiken
Hanns Gassers

verfasst von / submitted by

Erzsébet Kóré, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

GENDER ERKLÄRUNG

Zur besseren Lesbarkeit werden in dieser Masterarbeit personenbezogene Bezeichnungen, die sich zugleich auf Frauen und Männer beziehen, generell nur in der männlichen Form angeführt. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1	
2. Forschungsstand	5	
3. Biografisches	12	
4. Die Rolle der Bauplastik	20	
5. Die allegorischen Fassadenfiguren des Wiener Carl-Theaters		
5.1 Der erste Großauftrag	25	
5.2 Die <i>Sinnende Muse</i> vulgo <i>Tragödie</i>	31	
5.3 Die Analyse des allegorischen Figurenensembles	34	
6. Die bauplastischen Werke Gassers im Wiener Arsenal		
6.1 Das Figurenprogramm des Kommandantengebäudes	47	
6.2 Die Allegorien an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums	59	
7. Die Bauplastik des Bank- und Börsengebäudes		
7.1 Das Figurenensemble der Nationalitäten und der wichtigsten Wirtschaftszweige Österreichs	68	
7.2 Die Konsolfiguren	75	
7.3 Mögliche Inspirationsquellen des Künstlers	76	
8. Die figürliche Bauplastik der Wiener Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe		85
9. Bauplastiken Gassers mit weniger Präsenz	91	
10. Architekten, Auftraggeber, Protektoren	93	
11. Stilistische Einordnung Gassers durch die Kunstgeschichte	94	
12. Resümee	97	

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Abbildungen

Abstract

1. Einleitung

„Er [Gasser] hatte eine Ahnung davon, dass die Plastik nicht berufen sei, im Knechtsdienste von Kirche und Staat, als bloß dienende Kraft der Architektur das Leben zu fristen, sondern auf eigenen Füßen zu stehen.“¹

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die bauplastischen Werke Hanns Gassers (1817–1868, Abb. 1) zu analysieren. Gassers produktivste Schaffensphase fiel in die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts und reichte bis in die 60er Jahre hinein. Prägend für jene Zeit wurden seine allegorischen Figurenprogramme, die er für repräsentative Wiener Bauwerke schuf.

Gassers Figurenprogramme schmückten die Fassaden einiger um die Mitte des 19. Jahrhunderts erbauter Profanbauten, die jedoch nicht zu den Bauwerken der Ringstraßenära gezählt werden. Gasser wirkte in einer Zeit, die als Übergang zum strengen Historismus und zur eigentlichen Kunst der Wiener Ringstraße bezeichnet werden kann.² Der Beginn jener Phase, zu deren wichtigsten Protagonisten Gasser sowie die Architekten Eduard van der Nüll (1812–1868) und August von Siccardsburg (1813–1868) zählen, liegt in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, deren Höhepunkt zwischen 1850 und 1860. Die beiden Architekten hielten das freie Zusammenspiel aller Künste für notwendig, sie waren der Überzeugung *„dass auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei.“³*; und wollten Neues und Zeitgemäßes schaffen. Mit ihrer Auffassung konform ließ Gasser die festgeschriebenen Regeln der Kunstgrammatik außer Acht. Seine subjektive Kunstsprache manifestierte sich, indem er den strengen Formenkanon des Klassizismus überwand.

In der Wiener Kunstlandschaft markiert die akademische Kunstausstellung von 1847 die offizielle Wende zur Romantik.⁴ *„Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“⁵*

¹ Eitelberger 1879, S. 174.

² Krasa-Florian 2002, S. 461.

³ Eitelberger 1879, S. 237.

⁴ Krasa-Florian 2002, S. 459.

⁵ Novalis, nach Wolf 2002, S. 26.

Der Kunsthistoriker Rudolf Eitelberger⁶ (1817–1885) nahm bereits 1844 in einem Essay der Sonntagsblätter zur romantischen Stilrichtung Stellung: *„Die Reaktion, die gegen die Antike von Seiten des romantischen Standpunktes auftrat, kann in ihrem Anfang nur eine lobenswerthe genannt werden. Sie befreite Literatur und Kunst von den Fesseln der Antike, führte hin zum Nazionalen, der Urquelle aller Poesie, erschloß uns das Mittelalter, aber schmiedete in ihrem einseitigen Verharren auf dem von der allgemeinen Entwicklung losgerissenen Standpunkte der Kunst neue Fesseln.“*⁷

Auf jener Wiener Kunstausstellung 1847 wurden erstmals auch Gassers Werke präsentiert.⁸ Dazu resümierte Eitelberger: *„Um nun auf die einzelnen Leistungen zu kommen, so verdient Gasser, und zwar dessen Statuetten von Kaulbach, Schnorr (d. J. in Dresden), Jenny Lind⁹ und deren Büste zuerst genannt werden. Sie sind, um mit Wenigen meine Meinung ganz auszudrücken, in diesem Fache die besten Leistungen, die mir bisher von deutschen Künstlern überhaupt vorgekommen sind. Was man von solchen Statuetten fordern kann, lebendige Auffassung, Charakteristik, eine zusammenhängende durchgebildete Gestalt, Fleiß und Verständnis in der Durchführung, das erfüllen sie in einem sehr hohen Grade. [...] Wenn irgendein Talent Unterstützung und Anerkennung verdient, so ist es Gasser [...]“*¹⁰.

Eitelberger hatte Einwände gegen den Stil der Münchner Schule und mitunter jenen Ludwig Schwanthalers (1802–1848) – Gassers akademischen Lehrer in München.

⁶ Rudolf Eitelberger, Ritter von Edelberg (1817–1885) war ein österreichischer Kunsthistoriker und erster Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Darüber hinaus war er Initiator und erster Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, gegründet 1864, sowie der angegliederten Kunstgewerbeschule, 1868 gegründet.

⁷ Nach Krasa-Florian 2002, S. 459.

⁸ Gassers Frühwerke wurden bereits 1839 in der „Innerösterreichischen Industrieausstellung“ in Klagenfurt präsentiert. Laut Katalog durfte der „Hirtenjunge zu Gmünd“ in der Abteilung für „Tischler-, Drechsler-, Korbflechter- und Faßbinderarbeiten“ ausstellen. Rohsmann 1985, S. 17.

⁹ Jenny Lind (1820–1887) war eine schwedische Opernsängerin. Während ihres Gastspiels in München im Jahre 1846 wohnte sie bei dem Maler Wilhelm Kaulbach, wo sie auch Hanns Gasser persönlich kennenlernte. Die Lind-Büste ist oftmals auf Porträtfotografien Gassers, die ihn in seinem Atelier zeigen, zu erkennen. Die Büste Jenny Linds war kein Auftragswerk und sie zeichnet sich nicht unbedingt durch Ähnlichkeit mit der Sängerin aus. Für den Kopf der Muse Polyhymnia (Mozart Grabmal) verwendete Gasser die Porträtbüste Jenny Linds. Krasa-Florian 2002, S. 481–482.

¹⁰ Kunstblatt, Beilage zu den Sonntagsblättern, Nr. 10, So. 7. März 1847, Die Wiener Kunstausstellung im Jahre 1847, zweiter Artikel, von R. Eitelberger von Edelberg.

Er warf Schwanthaler einen Mangel an Naturstudium vor, dass er zu stark der Antike verhaftet bleibe und dass ihm die „ideale Charakteristik, die aus poetischer Auffassung des Lebens und darzustellenden Gegenstandes hervorgeht“ fehle.¹¹ Was er bei Schwanthaler als Makel auslegte, fand er bei Gassers Allegorien vor: „Bei Ausführung allegorischer Gestalten legte Gasser weniger auf die plastische Durchbildung der Form, auf die Wahl der Attribute Gewicht, als auf den Grundton der Empfindung, der die ganze Gestalt durchdringen sollte. Es liegt ein poetisch-musikalisches Element in der Anlage der Gasser’schen allegorischen Gestalten; die Sinnigkeit ist der Grundton, aus dem er sie herausarbeitete. Seine Schöpfungen durchzog ein Naturlaut, der an seine Heimat erinnert, eine Empfindung, wie sie den Söhnen der Alpenwelt eigen ist.“¹²

Gassers Stil unterscheidet sich von jenem Schwanthalers (obwohl jener ebenso eine Vorliebe für das ritterliche Mittelalter¹³ hatte) – wie sich in dieser Arbeit noch herauskristalisieren wird – insbesondere durch die engere Beziehung zur Nürnberger Spätgotik und Frührenaissance, zur Kunst des Mittelalters sowie die Tendenz zum Realismus.¹⁴ In Wien pflegte Gasser zwischen 1838 und 1842, also vor seinem Aufenthalt in München, bereits Kontakt zum Kreis des Medailleurs und Kunstsammlers Joseph Daniel Böhm (1794–1865). In dieser Gesellschaft von Kunstkennern – zu der auch Eitelberger gehörte – wurde die Kunst des Mittelalters als Vorbild angesehen.

Nach seinem Studium in München kehrte Gasser nach Wien zurück, wo er allmählich mit der plastischen Ausschmückung profaner Bauten beauftragt wurde. Jene repräsentativen Bauwerke, deren Fassaden mit Gassers Allegorien geschmückt wurden, sind das Carl-Theater (1847, Abb. 2, 2a), das 1951 wegen Kriegsschäden abgerissen wurde¹⁵, sowie das Kommandantengebäude (1853, Abb. 3) und das Heeresgeschichtliche Museum (1854, Abb. 4), die beide zum Arsenal gehören, zudem das Bank- und Börsengebäude (ab 1857, Abb. 5), heute als Palais Ferstel bekannt, sowie die Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe (1858–60, Abb. 6, 6a, 6b). Diese wurde ebenfalls nach

¹¹ Krasa-Florian 2002, S. 459.

¹² Eitelberger 1879, S. 173.

¹³ Otten 1970, S. 7–8.

¹⁴ Krasa-Florian 2002, S. 459.

¹⁵ Das Carl-Theater wurde während des Zweiten Weltkrieges bombardiert. Die Sandsteinfiguren von Gasser sind bei der Demolierung der Ruine im Dezember 1951 mutwillig zerstört worden. Die Presse, 4. Januar 1952 und Kieslinger, 1972, S. 164.

dem Zweiten Weltkrieg abgetragen und 1952 bis 1954 neu erbaut. Die Analyse der allegorischen Figurenprogramme dieser Bauwerke soll zur Erforschung des bildhauerischen Œuvres von Hanns Gasser beitragen.

Die Bauplastik ist für die Bedeutung der Bauwerke wichtig, aber die Architektur wird als Gesamtes wahrgenommen. Neue Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts wie Kasernen, Museen, Stadttheater, Banken, Bahnhöfe, Miethäuser, etc. boten nicht nur Architekten ein neues Tätigkeitsfeld und stellten sie damit vor neue Herausforderungen. Mit den neuen „modernen“ Bauten und der Verdeutlichung ihrer Funktion wurden auch Architekturplastiker vor neue Herausforderungen gestellt. Neue allegorische Figuren, die über die Funktion der Bauwerke informieren, müssen erfunden werden.

Gassers bauplastische Werke werden in der Forschung erwähnt und aufgezählt, aber es kommt vor, dass beim Figurenprogramm eines Bauwerkes nicht alle Figuren aufgelistet, unterschiedliche Figurennamen verwendet oder gelegentlich Bauwerke und die dazugehörigen Allegorien verwechselt oder unrichtig zugeordnet werden. Zeichnerische und gipsplastische Entwürfe zu Gassers allegorischen Figurenprogrammen wurden bereits partiell den jeweiligen Bauwerken zugeordnet, aber auch dieser Bereich – Entwürfe zuzuordnen – bietet noch genug Raum für weitere Nachforschungen. Eine umfassende Analyse der allegorischen, bauplastischen Werke Gassers und wie er in jene Allegorien neuartige, realistische Elemente integrierte, fehlt. Vollständige Aufarbeitung kann auch hier nicht angestrebt werden, da eine wichtige Quelle, die Sammlung des Landesmuseums Kärnten, nicht zur Analyse der bauplastischen Werke Gassers herangezogen werden konnte.

Im Rahmen dieser Masterarbeit erfolgt die Auseinandersetzung mit weiteren für den künstlerischen Werdegang Gassers relevanten Aspekten und auftretenden Fragen: Ob Gassers Stil zum Beispiel Neues in die damalige Wiener Kunstlandschaft brachte? Welcher Stellenwert wurde in Wien der Plastik / Bauplastik zugemessen? Welches Verhältnis hatte Gasser zu den Architekten der jeweiligen Bauwerke? Welche Rolle spielten die bauplastischen Werke Gassers für seinen künstlerischen Werdegang? Begründeten sie seinen Ruhm oder trugen sie dazu bei, diesen zu vermehren? War er explizit ein romantischer Bildhauer oder kann man ihm einen Personalstil zuschreiben?

Jene Wiener Bauwerke, die mit Gassers Fassadenplastiken ausgestattet wurden, werden in chronologischer Reihenfolge analysiert. Durch die Analyse der Figurenprogramme

wird Gassers Stil gesucht und aufgezeigt. Die vorliegende Arbeit über diese bestimmte Komponente des Gasserschen Œuvres soll erstmals im Hinblick auf sein Gesamtwerk, die Wiener Kunstwelt sowie auf die Reflexionen seiner Zeitgenossen betrachtet werden.

2. Forschungsstand

Die erste Künstlerbiografie über Hanns Gasser, verfasst von August W. Wagner, erschien 1870 mit dem Vermerk „*Biografische Skizze für das Volk*“ im Titel.¹⁶ Sie dürfte eine verkürzte Version des Manuskripts¹⁷ sein, das sich heute im Besitz des Villacher Stadtmuseums befindet.¹⁸ Von Wagner existiert ein handschriftlich verfasstes Werkverzeichnis Gassers, in dem er das Œuvre des Künstlers zwischen 1830 und 1860 zu dokumentieren versucht.

Rudolf Waizer¹⁹ gab 1872 ein „Büchlein“ mit dem Titel *Gasser's Jugendleben* heraus. Er versuchte auf der Basis von mündlichen Mitteilungen der engsten Freunde Gassers und einigen ihm zur Verfügung stehenden Briefen Gassers, die Jugend und die Lehrjahre des Künstlers zu charakterisieren. Somit hoffte er – nach eigenen Angaben –, Gassers Biografen „einen kleinen Dienst“ geleistet zu haben.²⁰ „*Hans Gassers Jugendleben*“ wurde auch schon in Nr. 19 der *Klagenfurter Zeitung* 1871 veröffentlicht. Waizer war weiterhin bemüht, das Leben des Kärntner Künstlers der Öffentlichkeit

¹⁶ August W. Wagner, Meister Hanns Gasser. Ein deutsches Künstlerleben (Biografische Skizze für das Volk), Klagenfurt 1870. Hinteregger gibt das Jahr 1868 an. Hinteregger 2000, S. 2. In der Österreichischen Nationalbibliothek, in der ich Zugang zu diesem Artikel erhielt, ist 1870 angegeben; Signatur 126043-B.

¹⁷ „*Vorliegende gedrängte biogr. Skizze ist nur der kurze Auszug einer umfassenderen Künstlerbiografie Hanns Gasser's von demselben Verfasser, welche demnächst auf Subskription im selben Verlage erscheinen wird, zu deren Subskribierung wir einladen.*“ Wagner 1870, S. 1.

¹⁸ Je ein Exemplar des Werkverzeichnisses mit Lebenslauf (außer jenem im Bestand des Villacher Stadtmuseums) befindet sich in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv. Nr. 18880 / 37490 Ga und im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 7499.

¹⁹ Rudolf Waizer (1842–1897) war ein Kärntner Schriftsteller, der unter dem Pseudonym Waldhorst veröffentlichte. https://de.wikisource.org/wiki/Rudolf_Waizer, 01.07.2016. Nach Eitelberger war er ein Freund Gassers. Eitelberger 1879, S. 163.

²⁰ Waizer 1894, S. 72.

bekannt zu machen, weil nach seiner Auffassung das *„Leben eines Künstlers, wie es eben unser Heimatsohn Hanns Gasser einer im edelsten Sinne des Wortes gewesen ist, bietet in all' seinen Phasen so viel des Wissenswertes, dass alle die biografischen Einzelheiten, die uns über denselben von seiner Kindheit bis zur Vollendung seiner Künstlerschaft bekannt werden, Streiflichter auf dessen Genialität und seinen intellektuellen Bildungsgrad, wie sich derselbe eben gradatim weiter und weiter vervollkommnete, werfen, die speciell für den Verehrer des viel zu früh heimgegangenen Meisters von bedeutungsvollem Interesse sind.“*²¹

Waizers Artikelreihe²², die im Jahre 1894 publiziert wurde, basiert – nach eigenen Angaben²³ – auf Wagners handschriftlicher Biografie. Mit der Überschrift *„Biografisches über Hanns Gasser. Von Rudolf Waizer“* wurden sieben Artikel in *Carinthia I* veröffentlicht: 1. Jugendzeit und Künstlerberuf (S. 71–77); 2. Lehrjahre (S. 77–80); 3. An der Münchner Kunstakademie (S. 103–106); 4. Meister Hans Gasser (S. 106–110); 5. Gassers Kunstvollendung (S. 110–114); 6. Gasser im Zenith seines Ruhmes (S. 148–154); 7. Gassers Heim und des Meisters letzte Lebensstage (S. 178–183). Wagner und Waizer arbeiteten praktisch auf Basis derselben Grundlagen. Die beiden Autoren waren Jugendfreunde²⁴ Gassers. Ihre Berichte sind nicht selten subjektiv und gelegentlich unkorrekt. Daher sind die Angaben mit Vorsicht zu genießen und – falls möglich – anhand anderer Quellen zu bestätigen.

Rudolf von Eitelbergers biografische Skizze²⁵, die Gassers Leben von der Geburt bis zu seinem Tod zusammenfassend darstellt, stammt von 1871. Sie ist eine für Eitelberger typische kritische Abhandlung, aus der aber eindeutig hervorgeht, dass auch Eitelberger Gassers außergewöhnliches Talent anerkannte. Der Kunsthistoriker kannte

²¹ Waizer 1894, S. 71.

²² *Carinthia I*, Jahreszeitung des Kärntner Geschichtsvereines, 84. Jahrgang.

²³ *„Es existiert aber auch eine Autobiografie Hanns Gassers, welche der akademische Maler August W. Wagner in Wien, ein Intimus Gassers, nach dessen eigenen mündlichen Mitteilungen niederschrieb, wozu Gasser, wie es im Manuscript ersichtlich ist, seine eigenhändigen Bemerkungen machte [...] gewann ich die Einsicht in das bezeichnete Manuscript und demselben verdanke ich die nachfolgenden Daten.“* *Carinthia I.*, 1894, Jg. 84, S. 72.

²⁴ Krasa 1998, S. 197.

²⁵ Rudolf von Eitelberger, Hans Gasser, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 6, 1871, S. 281–293. Diese Biografie wurde 1879 im ersten Band der gesammelten Schriften Eitelbergers erneut publiziert. In der Folge wird aus diesem Sammelband zitiert. R. v. Eitelberger, Hans Gasser. *Biografische Skizze*, in: *Gesammelte Kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg.*, I. Band: *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Hans Gasser*, Wien 1879, S. 158–180.

Gasser persönlich, gelegentlich besuchte er ihn in seinem Atelier. „Gasser arbeitete lange Zeit in einem Atelier im Parterre-Geschosse eines Hauses in der Schiffsgasse, später in seinem eigenen Hause in der Margarethener Hauptstrasse. In dem ersteren Atelier besuchte ich Gasser öfter, als er sein Wieland-Monument arbeitete.“²⁶

1903 erschien Ludwig Hevesi (1843–1910) *Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*.²⁷ Am Beginn seiner Analyse über die Plastik schildert er die Rolle des christlich-romantischen Medailleur- und Kunstsammlers Josef Daniel Böhm, der sich unter anderen dadurch hervortat, dass er junge Künstler und Kunstinteressierte für die Schönheit der Kunst begeistern konnte. Der Kreis um Böhm war gegen das Akademische und Französische eingestellt. In jenem Künstlerkreis verkehrten Eitelberger sowie Gasser ab den 1840er Jahren. Für Hevesi war Gasser ein „Altdeutscher“, der er sein Leben lang blieb.²⁸

Walter Krause widmete (1980) in *Die Plastik der Wiener Ringstraße – von der Spätromantik bis zur Wende um 1900* ein Kapitel der Spätromantik, in dem auch Hanns Gasser erwähnt wird. Krause zeichnet die künstlerische Situation in Wien sowie die Bildhauerschule der Akademie nach. Er behandelt den Donauweibchen-Brunnen, Gassers Spätwerke, speziell die Statuen der Opernbrunnen im Rahmen der Opernausstattung, und Gassers Maria-Theresia-Denkmale²⁹. Er thematisiert sowohl die Beziehung als auch den Unterschied Gassers zu Schwanthaler und stellt fest: „Gassers Romantik ist anders als die Schwanthalersche Stimmungskunst mit Realismus durchsetzt. Seine Gestalten zeigen größeres Bewußtsein ihrer Existenz.“³⁰

²⁶ Eitelberger 1879, S. 171.

²⁷ Hevesi 1903, S. 156–158.

²⁸ Hevesi 1903, S. 157.

²⁹ Hiermit sind das Maria-Theresia-Denkmal in Wiener Neustadt und ein Entwurf Gassers, den er für das an dem äußeren Burgplatz vorgesehene Maria-Theresia Denkmal schuf, gemeint. Der Entwurf kann als Vorläufer des später von Caspar Zumbusch (1830–1915) realisierten Monuments angesehen werden. In Gassers Entwurf steht Maria Theresia mit Szepter in der Hand auf einem Sockel, den die Allegorien der Herrschertugenden bevölkern. Am Piedestal waren in vier Gruppen bedeutende Persönlichkeiten ihrer Regierungszeit – wie auch am Werk Zumbuschs – aufgestellt: Kaunitz, Sonnenfels, Daun, Laudon, van Swieten, Donner, Gluck und Metastasio.

³⁰ Krause 1980, S. 13.

1985 verfasste Arnulf Rohsmann den Aufsatz „*Hanns Gasser und die Kunst als diskretes Mittel der Macht*“³¹, in dem eine Auswahl von Modellen der Gasserschen Plastiken veröffentlicht wurde. Rohsmann gelang es, Gassers Schaffensperioden prägnant, im historisch-politischen Kontext eingebettet, zu durchleuchten. Seine wesentlichen Quellen waren die Schriften Eitelbergers und Waizers.

1993 beschäftigte sich Martina Hinteregger in ihrer Diplomarbeit mit den Grab- und Denkmälern Gassers, darunter auch das Hentzi-Monument (1850–51, Budapest) und das Maria-Theresia-Denkmal (1859–60, Wiener Neustadt).³² Sie stellt außerdem die Kaisersteinsche Familiengruft (1860, Krastowitz bei Klagenfurt) und die Gruft der Familie Lodron (1855, Gmünd) vor. Im Kapitel „Werkbeispiele“ werden das Wieland-Denkmal (1855–59, Weimar), das Donauweibchen (1858–62, Wiener Stadtpark), die Statue der Kaiserin Elisabeth (1858–60, Westbahnhof Wien) und weitere Gipsmodelle Gassers besprochen.

1997 erinnerte Martina Autengruber anlässlich seines 180. Geburtstages an Hanns Gasser.³³ In ihrem Artikel greift sie einige repräsentative Werke Gassers wie das Wieland-Denkmal, das Donauweibchen oder den Mozartkenotaph (1857–59) heraus, um damit den Künstler vorzustellen. Grundsätzlich ging es ihr darum, die Aufmerksamkeit auf Gasser zu lenken und durch den Jahrestag des Künstlers zur Beschäftigung mit dieser wichtigen österreichischen Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts anzuregen.

Zwei Aufsätze, einer von Selma Krasa („*Der Bildhauer Hans Gasser im Revolutionsjahr 1848*“³⁴), der andere von Robert Wlattnig („*Hans Gasser und Josef Messner. Zwei bedeutende Bildhauer des 19. Jahrhunderts aus dem Lieser- und Katschtal*“³⁵), erschienen im Jahre 1998.

³¹ Arnulf Rohsmann, *Der Bildhauer Hanns Gasser*, (Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985), Klagenfurt 1985.

³² Martina Hinteregger, *Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1993.

³³ Martina Autengruber, *Hanns Gasser – eine zweifache Erinnerung*, in: *Carinthia I.*, 187, 1997, S. 421–429.

³⁴ Krasa hat nachgewiesen, dass Gassers aktive Beteiligung an den revolutionären Kämpfen eine Spekulation ist. Selma Krasa, *Der Bildhauer Hanns Gasser im Revolutionsjahr 1848*, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 53, 1998, S. 196–204.

³⁵ Robert Wlattnig, *Hanns Gasser und Josef Messner. Zwei bedeutende Bildhauer des 19. Jahrhunderts aus dem Lieser- und Katschtal*, in: *Die Kärntner Landsmannschaft*, Klagenfurt, 7, 1998, S. 5–8.

2000 beschäftigte sich Brigitte Ponta in ihrer Diplomarbeit mit den Zeichnungen Hanns Gassers. Sie hat das zeichnerische Œuvre Gassers anhand eines Auszuges der materiellen Fülle dargestellt und behandelt die Porträts, Körperstudien, Pflanzenstudien, mythologischen Zyklen und religiösen Darstellungen sowie Landschafts- und Architekturzeichnungen.

In dem Aufsatz „*Die süddeutsch orientierte Spätromantik*“³⁶ stellt Selma Krasa-Florian, 2002, Gassers Wirken in Korrelation mit anderen zeitgenössischen Bildhauern wie Schwanthaler und Anton Dominik Fernkorn (1813–1878) und seine Rolle für die Plastik Österreichs um die Mitte des 19. Jahrhunderts dar.

Hanns Gassers Name wird häufig in Publikationen über die Kunst des 19. Jahrhunderts erwähnt. In *Carinthia* fanden sowohl komplexe Artikelreihen, wie die von Waizer, als auch kurze Erwähnungen, beispielsweise anlässlich einer Ausstellung oder Weltausstellung, Platz. Um ein Beispiel fürs Letzteres zu nennen, sei ein Auszug aus den Zeilen der *Carinthia*, Nr. 9, 45. Jg. (1855), wiedergegeben: „(Welt-Kunstaussstellung in Paris 1855.) [...] den Beschauer einen genauen Einblick in den jetzigen Stand ihrer mannigfaltigen Leistungen gewähren, und unter denen sogleich unsers Gassers verdienstvolle Arbeiten hervorleuchten. Eine Porträtbüste des Herr Professor Rahl, von Gasser mit der sprechenden Ähnlichkeit ausgestattet, die schon im vorigen Jahre zu München allgemeine Anerkennung fand, wird auch in Paris gebührend gewürdigt. Unter den monumentalen Figuren desselben Bildhauers haben insbesondere die ‚Wachsamkeit‘ und ‚Wahrheit‘ angesprochen, aber auch die übrigen, den ‚Handel‘ und die ‚Industrie‘ symbolisierend [...]“

Das oben Gesagte gilt auch für andere Periodika wie die *Klagenfurter Zeitung*, *Die Presse*, *Sonntagsblätter* oder *Illustrierte Zeitung*: Das heißt, aufgrund eines bestimmten Anlasses wurde über den Bildhauer Gasser oder über seine Werke berichtet. In *Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst* findet man ebenfalls Berichte, aus denen eine hohe Wertschätzung des Künstlers herauszulesen ist.³⁷

Diverse Kärntner Verbände berichteten etwas voreingenommen über ihren ruhmreichen Landsmann. Unter anderen skizzierte Heinrich Hermann im *Handbuch der*

³⁶ „Die süddeutsch orientierte Spätromantik“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 5, 2002, S. 459–462.

³⁷ *Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst*, 1868, XIV., Nr. 76; *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, 1869, XV., Nr. 37.

*Geschichte des Herzogthumes Kärnten*³⁸ Gassers künstlerischen Werdegang. Er betonte, wie auch andere Kunstkenner: „*Gasser schloss sich keiner Schule, keiner Manier an, welche wir [...] selbst bei den plastischen Arbeiten mehrerer berühmter Bildner der neuesten Zeit beobachten, sondern läßt sich nur vom Urbilde des Schönen, von dem Studium der Wahrheit in Verkörperung geistiger Motive leiten, ohne durch eine gewisse Einförmigkeit den Eindruck zu schwächen, den die Naturähnlichkeit und Ausdruck der zum Grunde liegenden Idee hervorbringt.*“

In der *Geschichte der deutschen Kunst* (1860) führt Ernst Förster aus, dass Gasser – und Fernkorn – das Wiederaufleben der Bildhauerei in Wien zu verdanken sei. Förster charakterisiert Gasser wie folgt: „*[...] als von Haus aus einer der begabtesten Künstler [...] mit einem klarsehenden Auge, einer geschickten Hand, und einem seltenen Feingefühl für die Seele und deren Ausdruck von der Natur beschenkt*“, der „*sogleich mit seinen ersten Arbeiten die Aufmerksamkeit der Genossen auf sich [zog]*“. ³⁹

In diversen Lexika wurden die Lebensdaten und einige Hauptwerke Gassers aufgezählt.⁴⁰ Leo Grünstein fügte zu seinem Artikel über Gasser, in „*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler; von der Antike bis zur Gegenwart*“ – von Ulrich Thieme herausgegeben – eine umfangreiche Werk- und Literaturliste Gassers bei. Auch der Nachlasskatalog von Miethke & Wawra (1869) hat einen nicht zu unterschätzenden Wert, da er unter anderen Anhaltspunkte zum Œuvre bietet und mit ihm das Werkverzeichnis des Künstlers untermauert werden kann.

Bedauerlicherweise sind die zahlreichen Skizzenbücher Gassers, in denen er wie Waizer beschreibt „*auch Momenteindrücke, Tagesgedanken, Erlebnisse u. niederschrieb [...] in aller Welt zerstreut [...]*“. Im Nachlasskatalog ist im Kapitel „*H. Gassers Handzeichnungen, Skizzenbücher etc.*“ unter der Nummer 369 „*52 Skizzen- u. Notizbücher mit höchst interessanten Entwürfen. Naturstudien, Notizen etc. (Werden einzeln versteigert.)*“ sowie unter der Nummer 370 „*Convolute von 42 div. Skizzen u.*

³⁸ 1859, II. Band, 3. Heft.

³⁹ Förster 1860, S. 516. Förster gibt das Geburtsdatum Gassers, falsch, mit 1828 an. Außerdem berichtet er, dass ein Auftrag „*für das Theater in Pesth die Statuen der Musen zu modellieren, führte ihn nach Wien*“. Möglicherweise wollte er die Statuen des Carl-Theaters erwähnen und loben: „*Geistreich, eigenthümlich und mit einem Schönheitsinn löste er seine Aufgabe*“.

⁴⁰ Auszug aus der Liste diversen Lexika: Biografisches Lexikon Österreichs, Wien 1857, S. 92–93; Meyer's Biografisches Lexikon, Wien 1895, S. 120.; Österreichisches Biografisches Lexikon, Graz / Köln 1957, 1, S. 406; Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig 2006, 50, S. 51–52.

Notizbüchern.“ eingetragen. Solche Eintragungen lassen erahnen, welchen Verlust das Abhandenkommen jener Skizzen- und Notizbücher bedeutet. Einige solche Skizzenbücher befinden sich im Bestand des Villacher Stadtmuseums, der Wienbibliothek im Rathaus sowie des Landesmuseums Kärnten. Das Landesmuseum Kärnten besitzt 160 Werke Gassers und zwar Zeichnungen, Gipsstatuetten sowie etwa ein Dutzend kleinformatische Skizzenbücher und Ölgemälde (letztere aus der Frühzeit des Künstlers).⁴¹

Abschließend ist anzumerken, dass die Forschungsliteratur aus den Biografien Wagners und Waizers, die wichtige Fakten bereitstellen, aber auch zu den leicht tendenziösen, zeitgenössischen Überlieferungen aus Kärnten zählen, aus den kritischen Aufsätzen Eitelbergers und der neueren Forschung besteht. Außer den beiden Diplomarbeiten, Rohsmanns Aufsatz sowie Krauses Beitrag, ist von der neueren Forschung Krasa-Florians Leistung zu unterstreichen. Sie erkannte Gassers Bedeutung für die Kunst des 19. Jahrhunderts und intensivierte ihre diesbezügliche Forschungsarbeit.

Krasa-Florian konnte ihre letzte Arbeit *„Der Brunnen im Palais Ferstel in Wien. Zum Verhältnis von Hanns Gasser und Anton Dominik Fernkorn und zur Situation der Plastik in Wien in der Mitte des 19. Jahrhunderts“* nicht mehr in Druck zu geben (Drucklegung in Vorbereitung). In gewisser Hinsicht führe ich in dieser Arbeit Krasa-Florians Untersuchungen weiter. Die Anregung dazu verdanke ich Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz.

⁴¹ Wlattnig 1999 / 2000, S. 116. Leider war es mir nicht möglich, diesen Bestand einzusehen, weil ich mich während meiner Arbeit (2015–2016) an die Ankündigung des Museums halten musste: „Infolge des schweren Wasserschadens vom 26.7.2014 bleibt das Rudolfinum bis 2018 / 19 geschlossen“. Deshalb waren auch die Depots nicht zugänglich. *„Unsere Sammlung und auch die Bestände der Bibliothek wurden auf Grund einer Generalsanierung unseres Landesmuseums in einem Zwischenlager deponiert. Da zurzeit Renovierungsarbeiten am Museumsgebäude stattfinden, ist nicht absehbar, wann die kunsthistorische Sammlung für externe wissenschaftliche Bearbeitungen wieder zugänglich ist. Die Hans Gasser Objekte sind in Transportboxen unzugänglich verpackt und können aufgrund von konservatorischen Bedingungen weder besichtigt noch neu fotografiert werden.“* (Kunsthistorische Abteilung des Landesmuseums Kärnten, Mag. Robert Wlattnig, Mag. Brigitte Ponta; E-Mail vom 15. September 2015).

3. Biografisches

Hanns Gasser wurde am 2. Oktober 1817 in Eisentratten bei Gmünd (Kärnten) geboren und starb bereits am 24. April 1868 in Pest (Ungarn) an den Folgen einer vernachlässigten Handverletzung. Er war der jüngste von sechs Söhnen des Tischlermeisters Jacob Gasser und seiner Frau Elisabeth Angerer.⁴² Der Vater beschäftigte sich neben Tischlerarbeiten häufig auch mit Anstreichen und Vergolden, mit dem Malen von Bildern und Bildschnitzereien.⁴³ Seine Erzeugnisse dienten dem Kultbedarf der Dorfkirchen, des Klerus und Landadels sowie der Bauern.

„Hanns zeigte [...] frühzeitig Hang und Anlage zum Schnitzen kleiner Bilder und Figuren aus Holz in malerischen, aus dem Leben gegriffenen Situationen. Die geniale Conception, das Compositionstalent und eine gewisse Originalität der Empfindung, welche sich in diesen Genre-Figürchen aussprach, lies sich, wie auch später der akademische Maler Ammerling und Gassers akademischer Lehrer Professor Schaller anerkannte, durchaus nicht verkennen.“⁴⁴

Gassers Talent wurde früh erkannt: Zuerst von dem Stadtpfarrer Lorenz Wölbitsch, für den Gasser unter anderen eine Kreuzabnahme Christi in einen Federkiel schnitzte; später wurden lokale Adelige wie Graf Caspar Lodron und Industrielle wie der Tuchfabrikant Thomas Ritter von Moro seine Protektoren.

Gassers früheste Schaffensphase basierte auf seinen fundierten Naturstudien, die sich auf sein ganzes Œuvre prägend auswirkten. In jener Frühphase seines

⁴² Entgegen der oft tradierten Behauptung, Josef Gasser, Ritter von Valhorn, sei Hanns Gassers Bruder, ist hier festzuhalten, dass das nicht wahr ist. Mutter und Vater sind nicht identisch und auch geografisch stammen die beiden Künstler aus unterschiedlichen Regionen. Inwiefern sie verwandt sein könnten, was auch immer wieder zu lesen ist, muss hier offenbleiben.

Josef Gasser wurde am 22. November 1816 in Prägraten geboren. Sein Vater Bartlmä Gasser war Bauer auf dem Gasser-Gut auf Wallhorn, seine Mutter hieß Margarete Steiner. <http://www.osttirolerhoehenwege.at/josef-gasser/die-anfaenge/index.html>, 7.5.2016.

⁴³ Waizer 1894, S. 73.

⁴⁴ Waizer 1894, S. 73.; Mehrere Autoren berichten über den Werdegang Gassers in jungen Jahren. Von denen sei hier Hermann zitiert: *„[...] entwickelte schon als Knabe in der Werkstätte seines Vaters jene eminente Anlage, die ihn unaufhaltsam zu Nachbildungen der Natur durch Holzschnitzereien trieb. Es waren Christusbilder, Jäger, Greife, den Garten und mit Spritzkannen begießenden Mägde u. d. g. Figuren, die er aus dem sogenannten Pfaffenkappelholz in nur fingerlangen Dimensionen mit einer Richtigkeit, Zartheit und Eleganz schnitzte, daß man über sein Augenmaß, die Schärfe seines Gesichtes, über die Fertigkeit der Handhabung des Werkzeuges und seine Genialität bei solch Miniaturfiguren staunte.“* Hermann 1860, S. 241.

künstlerischen Werdegangs „[...] lag es dem jungen Bildschnitzer sehr viel am unmittelbaren Studium der Natur: Szenen mitten aus dem primitiven Volksleben aufzugreifen und urwüchsige, markige Figuren aus dem rüstigen Stamme der Waldbewohner nach der Natur zu zeichnen und in Holz zu schnitzen, um seinerzeit doch selbsteigene Versuche, Originalauffassungen und Proben selbstständigen Schaffens von seiner Hand aufweisen zu können, ein Verfahren, das seine Beobachtungsgabe und seinen Schönheitssinn wenigstens am Anblick der athletischen, gesunden, lebensfrischen und kräftigen Gestalten der Gebirgswelt, sowie am Studium ihrer starkknochigen Formen und der sehnigen, muskulösen Glieder schärfte. Hatte er doch sonst kein anderes Vorbild, als die gute Mutter Natur, mangelte ihm ja doch in seiner abgeschiedenen Dorfeinsamkeit fast jede Abwechslung, jede Gelegenheit zur Aufnahme neuer Eindrücke, fast jede Nahrung der Phantasie, jedes gute Muster zur Ausbildung seines Kunsturtheiles und zur Läuterung des Geschmacks, – so wie das in der Antike verkörperte Ideal der schönen Menschengestalt.“⁴⁵

Im April 1838⁴⁶ kam Gasser mit 21 Jahren in der Kaiserstadt Wien an, wo sein älterer Bruder Franz bereits als Porträtmaler tätig war. An der Akademie wurde Gasser aufgrund fehlender Voraussetzungen nicht sofort aufgenommen. Er konnte weder die abgeschlossene 4. Gymnasialklasse noch den mehrjährigen Besuch eines Zeichenunterrichtes vorweisen. Auch der Zutritt zum Aktzeichnen und Modellieren blieb ihm zunächst verwehrt, weil er keinen absolvierten Lehrgang im Zeichnen nach Antike vorweisen konnte. Die fehlenden Voraussetzungen für eine Aufnahme eignete er sich daraufhin im Privatstudium an.⁴⁷

Am 13. November 1838 trat er in der Akademie in die Klasse Karl Gsellhofers (1779–1858) und später in die Bildhauerklassen von Joseph Klieber (1773–1850) und Josef Kähsmann (1784–1856) ein.⁴⁸ Diese Künstler spielten während der Lehrzeit Gassers an der Akademie eine herausragende Rolle. Krause zählt auch die Bild-

⁴⁵ Waizer 1894, S. 74.

⁴⁶ Eitelberger und Waizer überliefern das Jahr 1838 für die erstmalige Ankunft Gassers in Wien. In Wagners biografischer Skizze steht 1839. Ein Brief Gassers – vom 18. April 1838, aus Wien – an seinen Freund Michael Lackner bestätigt die Richtigkeit des Aprils 1838. „Von Deinem Abschied bis Wien, allwo wo ich heute vor 14 Tagen anlangte [...]“. Außerdem trat Gasser im November in die Akademie ein.

⁴⁷ Wagner 1870, S. 2–3.

⁴⁸ Eitelberger 1879, S. 160.

hauerpersönlichkeiten Johann Nepomuk Schaller (1777–1842) und Franz Bauer (1798–1872) zu den Künstlern, die prägend für die Wiener Schule waren.⁴⁹ Gasser nahm an Ausschreibungen teil und erhielt erste Preise: 1839 den *Gundel'schen Bildhauerpreis*⁵⁰ und 1840 den *Neuling'schen Modellierpreis*⁵¹.

Kenntnisse der Kunsttheorie und Kunstgeschichte konnte und wollte sich Gasser zusätzlich zu den an der Akademie stattfindenden Unterrichtsstunden durch das Privatstudium und im Kreise des Münzamt Direktors Böhm zu eigen machen. Sowohl Böhm als auch der Maler Amerling (1803–1887) in Wien – die als Mentoren Gassers angesehen werden können – und später auch Schwanthaler besaßen umfangreiche, kunstgeschichtlich bedeutende Kunstsammlungen, die nicht minder zur kunsttheoretischen Bildung Gassers beigetragen haben. Auch die im Nachlasskatalog aufgelisteten „*Bücher und Werke mit Abbildungen*“ belegen Gassers Interessen und Kenntnisse. Polemische Aussagen über Gassers mangelnde Bildung entsprechen nicht den Fakten; sie werden mitunter durch konträre Berichte, wie beispielsweise in *Sonntagsblätter* vom 21. Februar 1847 entkräftet: „*(Bildhauer Gasser) ein Kärnthner, modellierte die Büste der Künstlerin Jenny Lind. Da Gasser zu den gebildetsten und begabtesten Künstlern der jüngeren Generation gehört, so stand zu erwarten, daß seine Leistung alle andern Versuche, die Künstlerin lithografisch oder plastisch darstellen, weit übertreffen werde.*“

Aus einigen Briefen Gassers an seinen Jugendfreund Michael Lackner lässt sich sein Elan für die Kunst herauslesen. Aus Wien schrieb Gasser am 18. April 1838⁵²: „*Ich bin froh, daß ich einmal hier bin, denn wenn ich noch eine Zeit zu Hause geblieben wäre, so wäre der Eifer zur Kunst immer mehr erloschen, und das was ich jetzt kann, das ist rein nichts. Wenn mir Gott die Gesundheit und einen klaren Verstand gibt, so ist es just noch Zeit, etwas zu erlernen. Ich habe jetzt schon Vieles gesehen, aber wol wenig gelernt. Ich gehe schon etliche Tage zu einem Bildhauer, welcher sonst nur in Gyps arbeitet, wo ich mich aber übe, in Stein zu arbeiten. Ich weiß selbst noch nicht, auf was*

⁴⁹ Krause 1980, S. 4.

⁵⁰ Der Gundelpreis wurde an der Akademie jährlich an den jeweils besten Schüler der sechs Kunstklassen vergeben. Schmid 1987, S. 57.

⁵¹ Dieser Preis wurde nur für Schüler der Bildhauerklasse vergeben. Ihre Aufgabe bestand darin, einen Akt nach der Natur zu modellieren. Proportionierung sowie Ausführung stellten die wesentlichen Urteilkriterien dar. Schmid, S. 59.

⁵² Waizer 1872, S. 10.

ich mich verlegen werde, das kann ich erst nach Ostern, wenn ich in die Akademie komme, entscheiden.“

In einem weiteren Brief, datiert mit 1. September 1838, teilte er mit: *„Ich habe meinen Wunsch ganz erreicht. Ich sehe Vieles und kann viel lernen!“*⁵³ In diesem Brief schrieb er einigen Zeilen weiter unten: *„[...] Leider gehören Jahre dazu, bis man es zur Vollkommenheit bringt [...] Die Professoren der Bildhauerei in der Akademie, namentlich Gsellhofer, waren recht zufrieden mit meinen Arbeiten, aber leider muß ich's mit der Malerei halten, weil die Malerei besser abgeht.“*⁵⁴ Den Biografen und einem eigenen Brief Gassers vom 1. September 1838 zufolge war er am Beginn seiner künstlerischen Karriere als Maler tätig.

1842 konnte Gasser als kaiserlicher Pensionär nach München reisen, wodurch es ihm möglich war, sich im Atelier Schwanthalers und unter dessen Leitung an der Münchener Akademie bis 1847 weiterzubilden. Laut Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste München begann Gasser (Matrikelnummer 38) dort ab dem 14. April 1842 Bildhauerei zu studieren.⁵⁵ In einem, mit 20. September 1843 datiertem Brief (aus München) kündigt er seine zukünftige Profession an: *„Ich habe für jetzt die Malerei fast gänzlich bei Seite gesetzt und muß mich jetzt desto mehr in der Form ausbilden, ohne welcher kein vollständiges Werk entstehen kann.“*⁵⁶

In München pflegte er Kontakt zu Künstlern wie Friedrich Kaulbach⁵⁷ (1822–1903), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und Ludwig Schwanthaler. Während seiner Studienzeit in München lebte er in enger Verbundenheit mit der Familie Schnorr von Carolsfeld. Schnorr studierte unter Heinrich Füger (1751–1818) an der Wiener Akademie.⁵⁸ 1817 schloss er sich in Rom den Nazarenern an, deren Naivität ließ er aber allmählich hinter sich. Als klassizistischer Akademiker schuf er große Freskenzyklen – beispielsweise die Fresken mit Themen aus der Nibelungensage, begonnen 1831 in der Münchner Residenz – sowie Gemälde mit biblischen und historischen Themen. Das

⁵³ Waizer 1872, S. 11.

⁵⁴ Waizer 1872, S. 13.

⁵⁵ http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1842/matrikel-00038, 8.8.2106.

⁵⁶ Waizer 1872, S. 26.

⁵⁷ Friedrich war mit Wilhelm von Kaulbach verwandt und malte in dessen Art historische Szenen und später fast ausschließlich Bildnisse. Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) war Hauptvertreter der großen Historienmalerei der Düsseldorfer Schule. Reclams Künstlerlexikon 2002, S. 367.

⁵⁸ Reclams Künstlerlexikon 2002, S. 666.

künstlerische Milieu, in dem sich Gasser in München aufhielt, hatte für ihn – sowohl was seine kunsttheoretische Bildung als auch die Möglichkeit, neue Bekanntschaften zu machen sowie potenzielle Auftraggeber zu treffen, anbelangt – durchwegs positive Auswirkungen.

München war für werdende Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus verschiedenen Gründen attraktiv.⁵⁹ Von dem kunstinteressierten Herrscher, König Ludwig I. von Bayern (1786–1868), abgesehen, existierte in München ein künstlerisches Milieu, in dem verschiedene Kunstrichtungen frei miteinander konkurrieren konnten. Dazu zählten die Nazarener, Anhänger der Gotik sowie jene Strömungen, die auf der klassischen Antike beruhten. Es lässt sich jedoch vermuten, dass der Formenkanon des Klassizismus ebenso in München wie in Wien Priorität hatte. Diesbezüglich berichtete Gassers Biograf Waizer: *„Außer dem Kampfe des Genius mit dem steifen Formenkanon und geisttödtenden Regelzwang der Schulpedanten und Kunsttheoretiker hatte Gasser, wie in Wien mit Director Klieber's exclusiv antiker Richtung, so auch in München der herrschenden Hadrian'schen Kunstrichtung gegenüber seine liebe Noth, um für die deutsche Richtung muthig in die Schranken zu treten und, ohne blinder Anhänger einer Schule zu werden und sich als Nachbeter unterzuordnen, oder die Manier eines Meisters anzunehmen, unbeiirt selbständig seinen eigenen Weg zu verfolgen. Es war dies der Kampf zwischen Romantik und Classicität.“*⁶⁰

Gasser hatte schon zu Beginn seiner Studien in Wien eine besondere Vorliebe für die deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts wie Martin Schongauer (um 1450–1491), Albrecht Dürer (1471–1528) und Hans Holbein d. J. (1497–1543) gezeigt.⁶¹ Ein Faible für das ritterliche Mittelalter, die Märchen- und Legendenwelt sowie die Naturlandschaft der Romantik hatte Schwanthaler, Gassers Lehrer in München ebenso wie er selbst.⁶²

Gasser war im Gegensatz zu Schwanthaler nicht sein Leben lang an einen Herrscher gebunden. Dies dürfte ein nicht unwesentlicher Faktor dafür sein, dass er seine subjektive Ausdrucksform freier entfalten konnte. König Ludwig I. schrieb Schwanthaler sowohl aus der Antike als auch aus der deutschen und bayerischen

⁵⁹ Krasa-Florian 2002, S. 458.

⁶⁰ Waizer 1894, S. 80–81.

⁶¹ Eitelberger 1879, S. 161.

⁶² Otten 1970, S. 7–8.

Geschichte entnommene Motive vor. Für Schwanthaler kam der Auftrag zur Ausführung des Tafelaufsatzes (1842 / 44, Bronze) für König Maximilian I. einem Karrieremeilenstein gleich: *„Fand er das Wohlwollen des Königs und die Anerkennung bei den Kunstkritikern, die zu dieser Zeit der klassizistischen Stilrichtung huldigten, so waren ihm weitere Aufträge gewiß. Schwanthaler geriet in einen Konflikt, an dem er Zeit seines Lebens litt: Sein Sinn und seine schöpferische Gestaltungskraft war romantischen Themen wie Ritterleben und Nymphen zugeneigt, der Auftrag des Königs jedoch war aus dem Themenbereich der Antike gewählt.“*⁶³ Sein Konflikt ist vergleichbar mit Gassers *„Kampf zwischen Romantik und Classicität“*.⁶⁴

Seine künstlerische Freiheitsliebe und sein Freiheitswille drückten sich auch in seiner Beziehung zu Schwanthaler aus. Gasser bat, nachdem er das Pensionat nach Rom abgelehnt hatte, stattdessen darum, nach München gehen zu dürfen. Dort versuchte Gasser *„[...] im Atelier des bekannten Schwanthaler sein Unterkommen. Dieser, seiner Kunstfertigkeit gewahr werdend, wollte ihn gegen reichliches Honorar zur Ausführung seiner Arbeiten bewegen; doch Gasser, überzeugt, daß er sich dadurch Fesseln anlegen würde, vermied den sonst vorteilhaften Antrag und lebte auch jetzt nur seinem Genius.“*⁶⁵ *„Gasser stand Schwanthaler, trotzdem er unter seiner Leitung an der Akademie arbeitete, ferner; er fürchtete, von Schwanthaler mehr benützt, als reel gefördert zu werden.“*⁶⁶ vermutete Eitelberger.

Gassers Ausbildung in Wien verlief in ähnlichen Bahnen wie später in München, das heißt, relativ selbstbestimmt: *„Obwohl von seinen Lehrern, von dem Bildhauer Direktor Klieber, Professor Schaller und Käßmann mehrfach zum Eintritt in ihr Atelier, als Gehilfe aufgefordert, zog es Gasser vor, seine Privat- und akademischen Studien in seiner Weise fortzusetzen, indem er zur praktischen Vervollkommnung in seinen Freistunden und an Feiertagen sich zu Hause im Nachzeichnen und Malen der von Maler Amerling erbeteten guten Muster-Vorlagen übte, sowie zu seiner theoretischen Ausbildung, in Ergänzung der trockenen und ungenießbaren akademischen Vorträge des Prof. Trost über Kunstgeschichte und Kunsttheorie, mit seinen beiden Mitschülern, den Malern Bucher und Böhm, die reichhaltige Bücherschätze der Bibliothek des*

⁶³ Otten 1970, S. 16.

⁶⁴ Waizer 1894, S. 80–81.

⁶⁵ Hermann 1860, S. 242.

⁶⁶ Eitelberger 1879, S. 163.

*verstorbenen Erz. Carl so wie des als Graveur ausgezeichneten Münzamt-Direktors Böhm fleißig benützte.*⁶⁷

Hanns Gasser wurde 1850 provisorisch an die Wiener Akademie in die Modellier-Vorbereitungsschule berufen.⁶⁸ Vom 15. Dezember 1850 bis Ende Oktober 1851 diente er als Lehrkraft an der Akademie. Mit Spätherbst des Jahres 1851 begann die Neuordnung der Akademie und Gasser sowie Karl Rahl (1812–1865, Historienmaler), Franz Dobiaschofsky (1818–1867, Historienmaler) und Joseph Höger (1801–1877, Landschaftsmaler) wurden entlassen. Eitelberger war der Ansicht, dass mit dem Austritt Gassers und Rahls die Akademie ihre damals anregendsten Kräfte verloren hatte. Der Historienmaler Carl Blaas (1815–1894), der 1851 zum Professor ernannt worden war, bedauerte den Vorgang ebenso: *„Leider wurde Karl Rahl, welcher ein Jahr hindurch meine Stelle versehen hatte, entlassen, ohne daß ihm ein Grund eröffnet wurde; [...] Vielleicht erschien Rahl sowie der Bildhauer Hans Gasser zu liberal. Ich hielt die Entlassung dieser zwei ausgezeichneten Kräfte für einen Mißgriff und sprach es auch mehrmals aus.*⁶⁹

In diesem Zusammenhang erweitert Wagners subjektiver Bericht unseren Blickwinkel: *„Allein bald kam es zu Konflikten zwischen dem akademischen Zunft-Zopf und traditionellen Schlendrian der in der Antiken-Idolatrie verranten alten Wiener-Schule und Gasser's mehr naturalistischer Auffassung und eher realistischer, als idealistischer, doch stark zur Romantik hinneigender Richtung, sowie seiner vorgeschrittenen freieren Münchner-Technik⁷⁰, wo endlich Gasser, dieses Kampfes und*

⁶⁷ Wagner 1870, S. 3.

⁶⁸ Eitelberger 1879, S. 169.

⁶⁹ Adam Wolf (Hg.), Selbstbiographie des Malers Karl Blaas, 1815–1876, Wien 1876, S. 224 f, nach Krause 1980, S. 6.

⁷⁰ „[...] Nicht viel fortgeschrittener war man auf unserer Kunstakademie in der Technik, so dass, als Gasser zu jener Zeit in seinem akademischen Atelier eines Tages etwas in Gyps modellierte und die Gypsform, worin der Abguss bewerkstelligt werden sollte, nicht nach der alten Manier mit Öl, sondern lediglich mit Wasser anfeuchtete (wie man es längst in München zu thun gewohnt war), der im Modellierfach fungierende [sic] Lehrer Schrott sich förmlich entsetzte, als er es mit ansah, und höhnisch meinte: ‚Nun da wird etwas Sauberes daraus werden.‘ So sehr hing man in Wien noch an den Traditionen der älteren, französischen und italienischen Schule.“ Diese von Waizer überlieferte Szenerie erlaubt sowohl einen Einblick auf das Thema Technik als auch auf die für Gasser unpassende Atmosphäre an der Akademie. Waizer 1894, S. 106–107.

*langen Haders müde, der Fehde mit der Kanzlei-Pedanterie der Akademie durch Wiederlegung seiner Professur ein Ende machte und auf jeden ferneren Antheil an durch Konkurs bei der Akademie zu vergebenden plastischen Arbeiten freiwillig Verzicht leistete, weil er dem Urtheilspruch dieser verrotten Korporation alle Kompetenz absprach.*⁷¹

Die Leitung der Vorbereitungsschule⁷² wurde schließlich Franz Bauer (1798–1872) anvertraut.⁷³ Er war ein ausgesprochener Vertreter klassisch-italienischer Strömungen – nicht zuletzt, weil er Schüler Bertel Thorvaldsens (1870–1844) war – mit leichtem nazarenischen Einschlag. Den Gegensatz zu ihm bildeten Gasser und Fernkorn, die zu den deutschen Romantikern zählten.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der deutsche Raum künstlerisch bedeutsam. Die Akademie in Wien hatte hinsichtlich Plastik wenig Einfluss. Nach der Jahrhundertmitte dominierten in Wien entweder nicht ortsansässige Bildhauer oder jene Künstler, die unabhängig einen persönlichen Stil vertraten. Da sich die großen Architekturvorhaben noch im Planungsstadium befanden, spielte die Bauplastik so gut wie keine Rolle.

Gasser war – wie einige seiner Mentoren, namentlich Böhm, Amerling und Schwanthaler – ein leidenschaftlicher Kunstsammler, was an und für sich auch seine Kunstkennerchaft untermauert. Leider hatte diese Leidenschaft nicht nur positive Auswirkungen: Der Überlieferung war sie maßgeblich mitverantwortlich für seinen finanziellen Ruin.

Die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts waren die Jahre, in denen Hanns Gasser seine Hauptwerke schuf und am produktivsten arbeitete. In diesen Zeitraum fallen nicht nur die meisten seiner Figurenprogramme, sondern auch eine Vielzahl seiner Denkmäler, Grabmäler und Porträtbüsten. Ein Auszug⁷⁴ aus Gassers Werkliste mit jenen Werken, die er im oben genannten Zeitraum und parallel zu den in dieser Arbeit behandelten Figurenprogrammen schuf, lässt erahnen, welche Leistung er vollbracht hat:

⁷¹ Wagner 1870, S. 5

⁷² Die sogenannte Vorbereitungsschule hieß ab 1865 Allgemeine Bildhauerschule. Krause 1980, S. 6. Franz Bauer war 1852–65 Professor an der Vorbereitungsschule. http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bauer_Franz_1798_1872.xml, 17.11.2016.

⁷³ Krause 1980, S. 6.

⁷⁴ Nach Hinteregger, 1993.

- | | |
|--|---------|
| 1. Allegorien des Hentzi-Monuments (Budapest), | 1850–51 |
| 2. Wieland-Denkmal (Weimar), | 1852–57 |
| 3. Grabmal der Familie Lodron in Gmünd (Christusstatue), | 1852–54 |
| 4. Büste des Theaterdirektors Carl (Friedhof in Bad Ischl), | 1855–56 |
| 5. Welden-Denkmal (Schlossberg Graz), | 1855–59 |
| 6. Mozart-Kenotaph (Zentralfriedhof Wien), | 1857–59 |
| 7. Donauweibchen (Wiener Stadtpark), | 1858–62 |
| 8. Kaiserin Elisabeth-Denkmal (Westbahnhof Wien), | 1858–60 |
| 9. Kaiserin Maria-Theresia-Denkmal (Wiener Neustadt), | 1859–60 |
| 10. Grabmal der Familie Schuh (Waldegg / NÖ)
(allegorische, aufschwebende Figur), | 1859–60 |
| 11. Grabmal, Kaisersteinsche Gruft (Ritter und Löwe)
(Krastowitz bei Klagenfurt), | 1860 |

4. Die Rolle der Bauplastik

Architekturplastik fungiert als gliederndes und formendes Element: „[...] die Bauplastik ist Träger einer idealen Wirklichkeit. In ihr wird die Stütze zur Kore, das Maßwerk zum Rad aus kreisenden Hasenleibern. In ihr vermag die Skulptur dem Bauwerk Bedeutung zuzuweisen, die wohl in seiner Funktion angelegt ist, aber die es vollkommen nicht auszudrücken vermag. So wird die Bauplastik zum Dolmetsch, in ihr gestaltet sich der geheime Anspruch der Architektur [...]“⁷⁵

Im Allgemeinen ist der Wert einer Plastik nicht unwesentlich von ihrem Material abhängig. Bereits bei den Griechen existierte eine Werteskala, an deren erster Stelle die Gold-Elfenbein-Technik – wegen ihrer Kostspieligkeit – stand.⁷⁶ Darauf folgten Bronze, Holz und schließlich Marmor. Das heißt auch, dass für die Bauplastik, als zweitrangige Arbeit, Marmor verwendet wurde. Nur sehr selten berichten antike Schriftsteller über bauplastische Werke – wie Giebelskulpturen – der Bildhauer. Phidias wurden zwar die Giebelfiguren und der Panathenäen-Fries zugeschrieben, aber er arbeitete parallel zur

⁷⁵ Boeck 1961, S. VII.

⁷⁶ Bruneau 2006, S. 15.

Leitung der Arbeiten am Parthenon an dem Kultbild der Athena Parthenos. Dass er an der Erschaffung der Bauplastik beteiligt war, ist nicht bewiesen. Die diesbezügliche Überlieferung Pausanias' wird von Wissenschaftlern bezweifelt. Die heute zahlreich in Museen ausgestellten Marmorstatuen besaßen in der Antike nur mittleren Stellenwert.

Über die Rolle der Plastik in Wien zeichnete Eitelberger ein tristes Bild. In dem Aufsatz „*Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert (1871)*“ beschäftigte er sich ausführlich mit diesem Thema. Zu Beginn stellt er fest: „*Die Plastik ist jener Zweig der bildenden Kunst, für welches das deutsche Publicum am wenigsten praktisches Verständnis hat. Ueberall in Österreich und in Deutschland haben daher die Bildhauer mit Hemmnissen mannigfacher Art zu kämpfen.*“⁷⁷ Außerdem betont Eitelberger, dass „*die Plastik vor allem der wohlbegründeten Traditionen und der Schulung bedarf, um zu gedeihen.*“⁷⁸

Im Revolutionsjahr 1848 hatte die Wiener Akademie zwar eine Architekturschule, an der namhafte Architekten wie Carl Roesner (1804–1869), van der Nüll und Siccardsburg lehrten, aber keine Bildhauerschule.⁷⁹ An der Akademie gab es nur ein als allgemeine Bildhauerschule zu nennendes Fach, das nicht in der Lage war, eine selbstständige Schule – im Sinne der Berliner Bildhauerschule von Christian Daniel Rauch (1777–1857) oder der in Dresden von Ernst Rietschel (1804–1861) – zu bilden und Traditionen festzuhalten. In der Akademie fehlten Ateliers, die explizit für den künstlerischen Unterricht zur Verfügung gestanden hätten.

In Wien setzte um die Mitte der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts eine neue Bautätigkeit ein;⁸⁰ dadurch stieg auch die Zahl der Aufträge für Bildhauer, die zuvor auf den kleinplastisch-kunstgewerblichen Sektor ausweichen mussten.⁸¹ An die Spitze der Künstler konnten sich zunächst Gasser und Fernkorn setzen, die streng genommen nicht aus der Wiener Schule hervorgingen.

⁷⁷ Eitelberger 1879, S. 104.

⁷⁸ Eitelberger 1879, S. 121.

⁷⁹ Eitelberger 1879, S. 121.

⁸⁰ Die Baukunst hatte hervorragende Kräfte und Talente wie die Architekten van der Nüll, Siccardsburg, Heinrich von Ferstel (1828–1883), Carl von Hasenauer (1833–1894) oder Theophil Edvard Hansen (1831–1891), um hier nur einige zu nennen, zur Verfügung.

⁸¹ Krause 1980, S. 4.

In dem Aufsatz „*Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert*“ äußert sich Eitelberger ambivalent⁸² über Gasser: „*Das einzige hervorragende Talent für Plastik, das an der Grenze der Bewegungsjahre selbstständig auftrat, brachte es nicht zu jenen reinen Resultaten, welche sein unzweifelhaft grosses Talent versprochen hatte – wir meinen den Kärnthner Hans Gasser, der mit seinem Jugendwerke, dem Faustkämpfer, seine Laufbahn begann, sie aber nur mit ungleichen Erfolgen durch führte. [...] Als Romantiker auf die Empfindung mehr Gewicht legend als auf die Schönheit der Form, widmete er dem Studium der Antike und der menschlichen Gestalt nicht jene Hingabe, welche wir bei allen hervorragenden Bildhauern finden, deren Leben und Werke wir genau kennen.*“⁸³ Eitelbergers Kritik basiert offenbar auf Gassers unklassizistischem Stil.

Durch die Stadterweiterung Wiens, welche durch ein Handbillet von Kaiser Franz Joseph I. am 20. Dezember 1857 verkündigt und ins Rollen gebracht worden war, erhielt auch die Plastik eine außerordentliche Förderung. Als Schattenseite nennt Eitelberger die überstürzte Bautätigkeit und die Tatsache, dass die Baugesellschaften „*mehr den Geschäftsgeist als das künstlerische Element*“ förderten. „*[...] die Plastik kam in Gefahr, ihre Selbstständigkeit zu verlieren und zu einer dienenden Kunst herabzusinken. Das fertig machen in kurzer Zeit und mit geringer Entlohnung war für die Bau-Unternehmer wie Architekten dieser Periode die Hauptsache.*“⁸⁴ Eitelberger zählt nur das Hofoperntheater und die Votivkirche zu jenen wenigen Bauwerken, bei denen die Bauplastik ihre Autonomie behielt, weil man dabei hervorragende Bildhauer beschäftigte.

Was die Bautätigkeit und die damit zusammenhängende Bildhauertätigkeit in Wien betrifft, resümierte Eitelberger, dass die Anzahl bildhauerischer Arbeiten zwar wuchs, aber gleichsam Gelegenheit bot für rasch arbeitende Bildhauer, deren Niveau auf das Dekorative sank.⁸⁵ Niedrige Preise und Materialien, die für die figurale Plastik

⁸² Über Eitelbergers ambivalentes Verhältnis zu Gasser beziehungsweise wie es sich im Laufe der Zeit änderte, berichtet Krasa-Florian in: Selma Krasa-Florian, *Der Brunnen im Palais Ferstel in Wien. Zum Verhältnis von Hanns Gasser und Anton Dominik Fernkorn und zur Situation der Plastik in Wien in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Drucklegung in Vorbereitung.

Vielen Dank, auch an dieser Stelle, an Prof. Dr. Walter Krause für die Zurverfügungstellung dieses noch unveröffentlichten Aufsatzes.

⁸³ Eitelberger 1879, S. 126.

⁸⁴ Eitelberger 1879, S. 126.

⁸⁵ Eitelberger 1879, S. 130.

nicht günstig waren, zählten zu jenen Hemmnissen, welche die Entstehung guter plastischer Werke hinderten.

Hanns Gasser und Franz Schönthaler (1821–1904) forderten in einer Promemoria zum Bau der Votivkirche 1857 die Freiheit vom Einfluss der Architekten.⁸⁶ Dem entgegnet Ferstel: *„Doch stehts muß der Bildhauer [...] strenge in jenen Grenzen bleiben, welche von dem, mit dem nöthigen Verständnis ausgerüsteten Architekten ihm angewiesen werden [...].“* Er will die individuellen Bestrebungen der Künstler beschränken und betont: *„Die Künstler, welche mit der Ausführung dieser plastischen Bildwerke betraut werden, haben demnach Freiheit genug innerhalb jener Grenzen, welche die Architektur ihnen vorzeichnet. Sie dürften jedoch diesen subjektiven Standpunkt nicht einnehmen, welchen viele Bildhauer der Neuzeit für ihre Leistungen beanspruchen.“*⁸⁷ Eine solche Einstellung brachte den Bauherren – auf Kosten der Bildhauer – ökonomische Vorteile. Offenbar bestand ein Konflikt zwischen den Intentionen des Architekten, des Bauherren und der Plastiker. Eitelbergers Einschätzung, dass die Bauplastik beim Bau der Votivkirche autonom entwickelt werden konnte, erscheint dadurch fraglich.

Auch andere, später wirkende Architekten legten, wie beispielsweise Carl von Hasenauer bei den Balustradenfiguren der Hofmuseen, keinen großen Wert auf eine sorgfältige Ausarbeitung und hielten möglichst niedrige Honorare für gerechtfertigt. Je weiter die Figuren vom Betrachter entfernt lägen, desto weniger sorgfältig müssten sie ausgeführt werden, argumentierte Hasenauer.⁸⁸

Mit dem Beginn der neuen Bauaufgaben, wie ein privates Theater oder ein Bankhaus, an denen Gasser mitwirkte, dürfte es andere Voraussetzungen gegeben haben. Im 19. Jahrhundert sind die Künstler in unterschiedlichen Gattungen der Kunst ausgebildet worden. Keine Universalkünstler mehr, wie beispielsweise in der Renaissance, wo die besten Künstler – wie Michelangelo – gleich gut Zeichnen, Malen, Skulpturen meißeln und Architektur entwerfen konnten. Es erfolgte die Spezialisierung der Künstler, nicht jeder konnte mehrere Kunstgattungen ausüben. Architekten, aber auch Bildhauer ließen sich zeichnerische Entwürfe sowohl zum Ausstattungsprogramm eines Gebäudes – wie zum Bank- und Börsengebäude Ferstels – als beispielsweise auch zum Figurenprogramm eines Brunnens erstellen. Eitelberger bedauerte, dass die

⁸⁶ Krause 1980, S. 89.

⁸⁷ Nach Krause 1980, S. 89.

⁸⁸ Krause 1980, S. 77.

Universalität der Bildhauer, wie jener aus der Renaissance- und Barockzeit, verloren gegangen war.⁸⁹ Er war der Meinung, dass in Wien die Bildhauer zunehmend in die Abhängigkeit der Architekten kamen. Das trifft bei Gasser nicht zu, er war ein guter Zeichner. Jemand, der fähig war, seine Ideen zeichnerisch festzuhalten, diese danach in kleinformatische Modelle umzusetzen und abschließend, mit vergrößertem Maßstab, in die Originale zu meißeln. Und er „kämpfte“ um seine Autonomie.

Der Stellenwert des Materials in der Bildhauerkunst wurde oben erläutert. Die allegorischen Figurenprogramme für die Bauwerke des Arsenal wurden aus heimischem Margarethener Kalksandstein gefertigt.⁹⁰ Für die Bauplastik des Bank- und Börsengebäudes wurde Sandstein (Werkverzeichnis Wagner) verwendet. Beim Carl-Theater ist Sandstein – und für die mittlere Figur Zink – überliefert. Auch für die Figuren der Credit-Anstalt stand Sandstein (Werkverzeichnis Wagner) – womöglich heimischer – zur Verfügung.

Die Verwendung porösen Kalksandsteins anstelle von Marmor brachte ökonomische Vorteile; auf die Qualität der figürlichen Bauplastik wirkte sie sich aber negativ aus. Kalksteinarten – seien es Kalksandsteine oder Karstkalksteine – sind nicht durchscheinend, aus ihnen geschaffene Körperformen erscheinen stumpf und sachlich. Sie können nicht mit Spitzeisen abbossiert werden.⁹¹ Ihre Oberfläche wird zunächst mittels eines zweizahnigen Zahneisens bearbeitet, danach erfolgt die feinere Ausarbeitung mit einem mehrzahnigen Zahneisen. Die endgültige Formgebung beziehungsweise Oberfläche wird mit einem Flacheisen, zum Schluss eventuell auch mit einer Raspel, erledigt. Dennoch bleibt die Oberfläche ohne nähere Differenzierung, die eine Darstellung von Haut, Gewand oder besonderen Materialwirkungen ermöglichen würde. Bei der Modellierung von Figuren aus Kalkstein können Licht- und Schattenpartien nicht scharf genug voneinander abgesetzt herausgearbeitet werden, weshalb sie „reizlos und kalt“ (Eitelberger⁹²) wirken. Sie sind weniger für die Ewigkeit geeignet und gedacht; auch an diesem Umstand lässt sich in gewisser Hinsicht die Wertschätzung der Architekturplastik ablesen.

⁸⁹ Eitelberger 1879, S. 129.

⁹⁰ Kieslinger 1972, S. 100. Kieslinger berichtet, dass bei seinen Untersuchungen der Steinskulpturen (Wiener Ringstraße) in den meisten Fällen aktenmäßige Unterlagen bzw. Literaturangaben fehlten. Falls solche vorhanden waren, dann gaben sie nur den Namen des Bildhauers, aber nicht die Gesteinsart an.

⁹¹ Kieslinger 1972, S. 100–101.

⁹² Eitelberger 1879, S. 136.

5. Die allegorischen Fassadenfiguren des Wiener Carl-Theaters

„In jeder Allegorie verdichten und überlagern sich inhaltliche und formale Aspekte der Bildlogik zu einem charakteristischen Muster der allegorischen Aussage. Von Fall zu Fall erscheinen solche Muster in mehr oder weniger idealtypischer Ausprägung oder aber als Übergangs- und Zwischenformen mit Anteilen von mehreren Idealtypen.“⁹³

5.1 Der erste Großauftrag

Gassers erster Großauftrag in Wien war das Figurenensemble für die Fassade des Carl-Theaters (Abb. 2). Dieses Theater wurde von den Architekten Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg nach der am 7. Mai 1847 erfolgten Schließung und dem Abbruch des alten Leopoldstädter Theaters (Praterstraße 31) neu erbaut. Im Mai 1847 hatten die Demolierungsarbeiten am alten Theatergebäude des Theaters begonnen.⁹⁴ Nach etwa drei Monaten Bauzeit wurde Ende August die Aufschrift „K. K. PRIV. CARL-THEATER“ auf dem Portal des neuen Theaters befestigt. Kurze Zeit später schmückten Gassers Standbilder die Fassade. Die Eröffnungsvorstellung fand am 10. Dezember 1847 statt.

Bauherr war der Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenschriftsteller Karl von Bernbrunn (Pseudonym Karl Carl).⁹⁵ Dem Biograf Gassers, August Wagner, zufolge wurde Karl von Gassers *Faustkämpfer*⁹⁶ (Abb. 7), der bei der Wiener akademischen

⁹³ Meurer 2014, S. 190.

⁹⁴ Rosner 1897, S. 4.

⁹⁵ Karl hatte 1838 das Leopoldstädter Theater gekauft. Krasa-Florian 2002, S. 482.

⁹⁶ Krasa-Florian nennt das Werk *Fechterstatue*, Krasa-Florian 2002, S. 482; auch Rohsmann spricht von einer *Fechterstatue*, Rohsmann 1985, S. 20. Das als „*Fechterstatue*“ genannte Werk ist identisch mit dem *Faustkämpfer* Gassers.

Eitelberger hielt den *Faustkämpfer* für Gassers gelungenstes Werk: „durchgebildetste Arbeit, welche Gasser hervorgebracht hat“ (Biografische Skizze, S. 163). Sie wurde 1846 in München und 1847 in Wien, bei den jeweiligen akademischen Kunstausstellungen, mit Erfolg ausgestellt. Waizer überliefert eine anekdotenhafte Szenerie, derzufolge Gasser die in Arbeit befindliche Statue des Fechters vor Schwanthaler verheimlichte. Als dieser sie sah, meinte er dazu: „Jetzt sei es allerdings zu spät, etwas abzuändern und zu verbessern, was umso bedauerlicher sei, als die Aneignung der classisch-schönen Formen des antiken borghese'schen Fechters doch so nahe gelegen hätte.“ Waizer 1894, S. 80. Einige Seiten weiter erklärt Waizer: Schwanthaler sei entgangen, dass Gasser „den Hauptwert darauf legte, dieses Kunstwerk seine *Fechterstatue* nennen zu können und nicht eine bloße Copie der Antike.“

Kunstaussstellung von 1847 ausgestellt war, tiefst beeindruckt, sodass er sich entschloss, den aus München nach Wien zurückgekehrten Künstler mit der Ausführung des Figurenprogramms an der Fassade seines Theaters zu beauftragen.⁹⁷ Auch die Architekten van der Nüll und Siccardsburg dürften die Auftragsvergabe an den talentierten Bildhauer befürwortet haben; sie arbeiten in den folgenden Jahren immer wieder mit Gasser zusammen. Auch für van der Nüll und Siccardsburg war das Carl-Theater einer der ersten bedeutenden Aufträge⁹⁸; zudem war es ihre erste Architekturschöpfung, die weder klassizistisch war, noch in einer historischen Stilsuche stecken blieb.⁹⁹

Das Figurenprogramm an der Fassade des Theaters bestand aus sieben allegorischen Figuren. In der oberen Reihe der Rundbogennischen waren die *Komik* (auch *Komus*), das *Drama*, der *Genius der Kunst*, die *Musik* (auch *Tonkunst*) und der *Tanz* positioniert. In der unteren Reihe, neben den Foyerfenstern, befanden sich links die *Lyrik* (auch *Idylle*) und rechts die *Tragödie*.

Die Originalfiguren waren laut Wagners Werkverzeichnis ca. 1,58 Meter (5 Fuß) hoch. Die Höhe der heute noch in diversen Museen existierenden gipsplastischen Modelle beziehungsweise Bronzefiguren – nur Figurenhöhe, ohne Sockel – variiert zwischen ca. 22,5 und 25 cm (die Gesamthöhe inkl. Sockel zwischen 34,5–37,5 cm). Die originalen Fassadenplastiken wurden also im Maßstab 7:1 umgesetzt. Das Wien

Die *Borghesischer Fechter*, auch *Borghese Gladiator* (Paris Louvre, 1. Jh. u. Z.) genannte antike Statue war im 18. Jahrhundert eine der am meisten bewunderten und kopierten Arbeiten der Antike. Die Statue wurde häufig als Musterfigur für anatomische Studien benutzt, so auch an der München Akademie. Der *Borghesische Fechter* stellt eigentlich einen Schwertkämpfer dar, dessen Schwert und Schild aber bei der originalen marmornen Statue fehlen. Gassers Statue stellt einen *Faustkämpfer* dar. Um seine rechte Hand und seinen Unterarm ist netzartig eine lange, lederne Schlagrieme (*caestus*) gebunden. Gasser gelang es die muskulöse Statur des Sportlers anatomisch korrekt wiederzugeben.

Im Nachlasskatalog wird bei „*H. Gasser's Arbeiten in Stein, Bronze etc.*“ unter der Nummer 12 „*Gladiator Studienmodell (Original) des Meisters an der Akademie in München. Lebensgr. in Gyps. Eine der vorzügl. Arbeiten Gasser's.*“ angeführt.

Wagner 1870, S. 4: „*Hauptresultat von Gassers Münchner-Studien*“.

⁹⁷ Krasa-Florian 2002, S. 482.

⁹⁸ Bis dahin beschränkte sich ihre Tätigkeit auf kleinere architektonische Aufgaben sowie Zu- und Umbauten. Hoffmann 1972, S. 20.

⁹⁹ Hoffmann 1972, S. 22. Als Beispiel für Letztere führt Hoffmann die wenig früher erbaute Johann-Nepomuk-Kirche Roesners an.

Museum beherbergt die Bronzegüsse¹⁰⁰ der *Komik*, des *Tanzes*, der *Lyrik / Idylle*, der *Tragödie* und der *Musik*. Die Gipsabgüsse¹⁰¹ der *Komik*, des *Dramas*, der *Lyrik / Idylle* und der *Musik* befinden sich im Bestand des Landesmuseums Kärnten.¹⁰²

Aus der Literatur sind – abgesehen von der Reihenfolge der Aufstellung – divergierende Namen der Figuren zu entnehmen.¹⁰³ Sie wurden von verschiedenen Autoren unterschiedlich interpretiert. Beispielsweise listet Hermann (1859) die Figuren des *Komus*¹⁰⁴, der *Poesie*, der *Musik*, der *Lyrik*, der *Dramatik* und des *Tanzes* sowie in der Mitte den *Genius der Kunst* oder – wie er schreibt „*wie andere wollen*“ – die *Phantasie* mit Nektarschale und einem Lorbeerkranz auf. Wagners Werkverzeichnis listet die Figurennamen „*Fantasie (Naivität), Musik (Oper), Tanz (Ballett), Mimik (Drama), Comödie (männl., Momus [sic!]), Tragödie, Lyrik (poetische Begeisterung)*“ auf. In diesem Dokument ist in der Spalte *Material* angegeben, dass die „*Comödie (männl., Momus [sic!])*“ aus Zink gefertigt wurde und die anderen Figuren aus Stein.

Aus der kurzen Bauzeit resultierte für Gasser ein entsprechender Zeitdruck. Dieser und die Raumnot haben ihn vermutlich veranlasst, für die Figur der *Tragödie* (Abb. 8, Daguerreotypie Abb. 19a) seine *Sinnende Muse* aus seiner Münchner Zeit als Vorlage zu verwenden.¹⁰⁵ Ateliernot war zu jener Zeit sowohl für Bildhauer als auch für jene, die Bildhauer werden wollten, ein Problem.¹⁰⁶ Aus Eitelbergers biografischer

¹⁰⁰ Bronzeabgüsse der Modelle im Wien Museum: *Komik*, Inv. Nr.: HMW 117567, *Musik*, Inv. Nr.: HMW 117426, *Tanz*, Inv. Nr.: HMW 117568, *Lyrik / Idylle*, Inv. Nr.: HMW 117569, *Tragödie / Sinnende Muse*, Inv. Nr.: HMW 117570.

¹⁰¹ Gipsabgüsse im Bestand des Landesmuseums für Kärnten: *Komik*, Inv. Nr.: K 750, *Drama*, Inv. Nr.: K 751b, *Idylle*, Inv. Nr.: K 708, *Musik*, Inv. Nr.: K 707.

¹⁰² Gasser verwendete das Figurenensemble des Carl-Theaters für die Ausschmückung einer Bronzevase, welche er für die Londoner Weltausstellung schuf. In der Leipziger Illustrierten Zeitung (1851, Abb. 157) ist diese Vase abgebildet. Krasa-Florian 2002, S. 483.

¹⁰³ Rosner zufolge sei „[...] die *Façade* durch fünf allegorische Figuren von Hans Gasser geschmückt, deren eine *Director Carl als Staberl*, eine andere den *Tanz* darstellt, welcher die Züge der *Frau Brüning* trägt.“ Scheinbar orientierte er sich bei dieser Beschreibung an dem in der Festschrift *Fünfzig Jahre Carl-Theater (1847–1897)* publizierten Foto, auf dem nur fünf Figuren sichtbar waren, weil die beiden neben den Foyerfenstern durch einen Sonnenschutz verdeckt waren. Rosner 1897, S. 4.

¹⁰⁴ Die Namen *Komus*, *Momus*, *Comödie* und *Komik* kommen alle in unterschiedlichen Quellen beziehungsweise Publikationen vor. Sie bezeichnen alle die männliche Figur (die erste in der oberen Reihe), die nach dem Theaterdirektor Carl als *Staberl* modelliert wurde.

¹⁰⁵ Krasa-Florian 2002, S. 482.

¹⁰⁶ Über fehlende Ateliers berichtet Eitelberger in dem Aufsatz *Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert*.

Skizze über Gasser geht allerdings hervor, dass Gasser für die Ausführung der Statuen des Carl-Theaters das sogenannte Zaunersche Atelier an der Akademie zur Verfügung gestellt bekommen hatte.¹⁰⁷ Diese Information lässt sich aus Waizers Überlieferung herauslesen¹⁰⁸: Gasser besaß zunächst kein Atelier, weil er sich in Wien noch nicht bleibend niedergelassen hatte. Die Erlaubnis, das Atelier an der Akademie zu benützen, wurde ihm anfänglich von Professor Ludwig Remy (1776–1856) mit der Begründung verweigert, dass Gasser weder für den Staat noch für die Kirche arbeiten wolle, es sich also weder um einen Staatsauftrag noch um Sakralplastik handle, sondern um einen Auftrag für einen Privatmann, für ein Theater. Waizer deutet das als Zeichen für wenig Offenheit der Wiener Akademie. Von ihm erfahren wir über eine weitere Widrigkeit, welche er als Intrige auslegt. Demnach gelang es Adam Rammelmayer (1807–1887), den einzigen Gehilfen, den Gasser für die Roharbeiten¹⁰⁹ gefunden hatte, abzuwerben. Es drohte die Gefahr, die Statuen nicht termingerecht liefern zu können. Zuvor bot sich Rammelmayer an, die Arbeiten billiger zu liefern, was an und für sich nicht ungewöhnlich war, denn es war Praxis, dass Bildhauer ihre Leistungen billiger als andere Bildhauer anboten.

Die Figuren Gassers an der Fassade des Carl-Theaters waren „[...] neben jener der unweit stehenden Johann-Nepomuk-Kirche Roesners eines der frühesten Beispiele für das neuerliche Auftreten monumentaler Skulpturen [...]“. ¹¹⁰ Eitelberger sah jene Heiligenfiguren – den *hl. Ferdinand* Franz Bauers sowie die *hl. Anna* Joseph Kliebers – an der Fassade der Johanneskirche (erbaut 1842–46) als die besten plastischen Werke der damaligen Zeit an,¹¹¹ also kurz vor Gassers eigentlichem Karrierebeginn. Zwischen Gassers später ausgeführten militärischen Tugenden – am Hentzi-Denkmal

Eitelberger 1879, S. 137.

¹⁰⁷ Eitelberger 1879, S. 167.

¹⁰⁸ Waizer 1894, S. 106.

¹⁰⁹ Beim harten Material wie Stein kann die endgültige Form durch Wegnehmen von Masse erreicht werden. Die Oberfläche wird in Schichten abgetragen, um sich der endgültigen Form zu nähern. Beim „Anlegen“ wird die Figur entlang des Figurenumrisses, von außen in die Tiefe gearbeitet, beim „Weiterführen“ werden der ausgestochene Figurenumriss und die Binnengliederung gleichmäßig durchmodelliert, bis sich eigenwertig gerundete Teilvolumen ergeben. Für solche Vorarbeiten stellten Bildhauer, die eine Werkstatt betrieben, Hilfskräfte ein.

¹¹⁰ Wagner-Rieger 1970, S. 125–126.

¹¹¹ Eitelberger 1879, S. 165.

beziehungsweise an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums – und Franz Bauers *hl. Ferdinand* (Abb. 9) gibt es formale Berührungspunkte. Sowohl Bauer als auch Gasser, beispielsweise bei der Personifikation der *Kriegerischen Intelligenz*, statteten ihre Figuren mit mittelalterlicher Rüstung und Waffen eines Ritters aus. Für Gassers Allegorie ist diese Art der Formgebung naheliegend. Beide Künstler meißelten präzise Kettenhemde, Strümpfe und Accessoires, wie den reich verzierten Schwertgürtel, in Stein. Bauer scheint dabei verspielter zu sein. Die florale Schnalle des Ferdinand-Umhangs ist ein Beispiel dafür. Einem Heiligen getreu, wendet sich Ferdinands Blick gen Himmel. Das weit nach rechts vorne gesetzte Spielbein kann bei genauerem Hinsehen nicht darüber wegtäuschen, dass die kontrapostische Stellung nicht optimal gelang. Sie – die entgegengesetzte Diagonale von Schulter und Hüfte – ist bei Gassers *Kriegerischer Intelligenz* gelungener verwirklicht.

Gassers Karriere in Wien begann in der Frühphase des Historismus¹¹² beziehungsweise in der Übergangsphase zum strengen Historismus. Neben dem Architekten Hansen zählten – wie bereits erwähnt – van der Nüll und Siccardsburg zu den besten romantischen Historisten. Sie setzten sich intensiv mit Theaterbauten – berühmtestes Beispiel ist die Wiener Hofoper – auseinander. Für das ikonografische Programm der plastischen Ausstattung der Oper galten andere Maßstäbe als beim Carl-Theater. Die Architektur der Oper stellte auf ihre Art ein Novum dar, für das kaum Vorbilder existierten.¹¹³ In der Ikonografie musste einerseits die künstlerische Bestimmung des Baus, andererseits die Funktion der Oper als Herzstück eines imperialen städtebaulichen Programms zum Ausdruck gebracht werden. An der Schauseite der Oper wurde in der Loggia die allegorische Figurengruppe (Abb. 10) Ernst Julius Hähnels (1811–1891) angebracht.¹¹⁴ Als ihr formaler und ideeller Mittelpunkt wurde die *Phantasie* bestimmt. Die Musen der *Tragödie* und *Komödie* – *Melpomene* und *Thalia* – verkörpern die beiden der Phantasie entspringenden Stimmungselemente der Kunst – *Ernst* und *Heiterkeit*. Sie nehmen die Plätze links und rechts der Mitte ein. Dem Konzept, eine Abstufung vom Allgemeinen zum Spezifischen folgend, stehen *Heroismus* und *Liebe* am äußeren Rand der Reihe. Sie verkörpern die dunklen beziehungsweise lichten Aspekte des Dramas.

¹¹² Wagner-Rieger 1970, S. 125–126.

¹¹³ Krause 1972, S. 212.

¹¹⁴ Krause 1972, S. 267.

Beim Carl-Theater war eine solcherart ausgeprägte Beziehung der Figuren zueinander noch nicht formuliert. Es stand weder viel Zeit noch eine vergleichbare Expertenkommission zur Verfügung. Dennoch, auch bei Gassers Figurenprogramm ist in der formalen Konzeption der enge Konnex der Figuren zueinander erkennbar (Abb. 10a). Das wird besonders bei der Betrachtung der oberen Figurenreihe offensichtlich. Die Bewegungsrichtung von allen, den *Genius der Kunst* flankierenden Allegorien verläuft zum *Genius* hin. *Drama* und *Musik* scheinen durch direkten Blickkontakt mit dem *Genius* verbunden zu sein. Die Richtung ist nicht nur durch die Kopfwendung der jeweiligen Figuren vorgegeben, sie wird auch durch deren richtungsweisende Spielbeine und teilweise durch den Faltenzug der Gewänder angedeutet.

Auch das äußere Figurenpaar, *Komus* und *Tanz / Ballett*, unterliegen dieser Tendenz. Die Blickrichtung ist bei ihnen indirekter, die Blicke sind schräg nach unten gerichtet. Beide Figuren sind in einem raumgreifenderen Gestus als *Drama*, *Musik*, *Lyrik / Idylle* und *Tragödie* festgehalten. Beim *Komus* weisen die angewinkelten Arme, die parallel laufende Linien bilden, zum *Genius* hin. Analog dazu ergeben sich beim *Tanz / Ballett* aus der Stellung der Arme und aus den gekreuzten Beinen die parallelen, zum Zentrum hinführenden Bewegungslinien. Das Figurenpaar aus *Lyrik / Idylle* und *Tragödie*, das neben den Foyerfenstern angeordnet ist, bildet ein drittes, inhaltliches Gegensatzpaar. Die Figuren sind frontal ausgerichtet und in sich gekehrt. Betrachtet man unter dem formalen Aspekt die obere Reihe des Figurenprogramms vom Carl-Theater, wird ersichtlich, wie adäquat es Gasser gelang, die einzelnen Figuren des Ensembles fokussiert auf den formalen und mitunter ideellen Mittelpunkt der Figurengruppe – ergo auf die schöpferische Geisteskraft des Menschen – darzustellen. Durch die allegorische, figürliche Bauplastik wird die Bestimmung des Gebäudes vermittelt. Im Falle des Carl-Theaters sind sie direkte Hinweise darauf, welches Etablissement das Bauwerk beherbergt. Das zum Beispiel im Gegensatz zur Hofoper, wo die allegorische Figurengruppe der Loggia die Funktion des Gebäudes, als Oper, unkonkret zum Ausdruck bringt.

Das Überdauern eines solchen Werkes, wie das Wiener Carl-Theater, hängt grundsätzlich von historischen Ereignissen ab. Wir können uns heute keine eigene Meinung aufgrund eigener Betrachtungen der Originale bilden. Sie existieren nicht mehr, obwohl speziell die Bauplastik des Carl-Theaters keine Kriegsschäden erlitten hat. Dieser Umstand ist anhand historischer Fotografien (Abb. 2a) belegt. Umso mehr

wird deutlich, dass die Bauplastik eine fragile, temporäre Basis für den Ruhm eines Künstlers bietet.

5.2 Die *Sinnende Muse* vulgo *Tragödie*

Die *Sinnende Muse* Gassers entstand 1842 / 43.¹¹⁵ Durch sie hat Gasser seiner großen Liebe Marie Schnorr, Tochter des Künstlers Julius Schnorr aus München, ein Denkmal gesetzt. Dass Gasser mit seiner *Sinnende Muse* ein Denkmal setzen wollte, sieht Krasa-Florian beispielsweise durch die Porträtlithografie Erich Correns (Abb. 11) – 1848 entstanden – bestätigt. Auf der Lithografie ist Gasser in einem undefinierten Atelierraum abgebildet, ausgestattet mit seinen wichtigsten Bildhauerwerkzeugen und umgeben von seinen berühmten Werken, womöglich seinen Lieblingswerken. Im Hintergrund sind die *Sinnende Muse* und die *Gruppe der Schnorr-Schwestern* (Abb. 12) zu erkennen. Es kann angenommen werden, dass die *Sinnende Muse* des Künstlers aus verschiedenen Gründen die Gestalt der *Tragödie* an der Fassade des Carl-Theaters präfigurierte. Gründe dafür sind der hohe Zeitdruck und die inhaltliche Aussagekraft der Figur, die sich in das Figurenprogramm eingliedern ließ. Es ist nicht auszuschließen, dass Gasser sie bei seinem Auftraggeber als adäquate Komponente des Figurenensembles vorschlug und dass es ihm anschließend gelang, den Theaterdirektor davon zu überzeugen, die *Sinnende Muse* als *Tragödie* in die Figurengruppe zu integrieren.

Einige vorbereitende Zeichnungen¹¹⁶ zur *Sinnenden Muse* beziehungsweise zur *Tragödie* sind uns in einem Skizzenbuch¹¹⁷ Gassers überliefert: Die Seiten mit den Nummern 21, 22, 23, 81, 83, 85, 87, 89 (Abb. 16, 18, 19, 13, 14, 20, 17, 15) beinhalten Studien zur Figur der *Tragödie* beziehungsweise *Sinnenden Muse*. Auf den Seiten 81

¹¹⁵ Krasa-Florian 2002, S. 483. Im Werkverzeichnis Wagners ist an der ersten Stelle der III. Periode verzeichnet: „Statuette, die sinnende Muse (*Melete, Mnemosyne*)“; skizziert bzw. ausgeführt 1842/1843.

Die Musen – im antiken Mythos Göttinnen des Gesangs und anderer Künste – „[...] sind Töchter des Zeus und der Mnemosyne (*Hesiod, Theog. 915 ff*) oder der Harmonia, nach anderen Quellen des Uranos und der Ge. Ursprünglich 1, dann 3 M. (*Melete, Mneme, Aoide – Pausanias IX, 29,2; die Namen sind wahrscheinlich Erfindung hellenist. Gelehrter*).“ Lexikon der Kunst 2004, V., S. 48.

¹¹⁶ Ponta verwechselte die beiden Figuren *Tragödie* und *Drama*, d. h. sie beschreibt jeweils die eigentlich andere. Ponta 2000, S. 51–52.

¹¹⁷ Inv. Nr.: 9.608; Das mit 1847 datierte Buch befindet sich im Bestand des Villacher Stadtmuseums. Fraglich ist, ob die Datierung als absolut angesehen werden kann. Es kann sein, dass es nachträglich datiert wurde, beziehungsweise dass Zeichnungen in früheren Jahren entstanden sind, weil die *Sinnende Muse* bereits 1842/43 entstand.

und 83 (Abb. 13, 14) sind zwei beinahe identische Ganzkörperstudien zu sehen. Der Künstler studierte außer der reichen Gewandfaltung – das Gesicht der Figur blieb ausgespart – die Arm- und Handhaltung. Auf Seite 81 greift die Figur mit der linken Hand und gebogenem Zeigefinger an ihr Kinn. Der Kopf ist hier etwas tiefer gesenkt als auf Seite 83. Dort berührt die Figur ebenfalls mit der linken Hand das Kinn, die Finger sind aber ausgestreckt und der Kopf wendet sich mehr nach links. In der Endfassung stützt die Figur den Kopf auf der linken Hand – mit abgespreiztem Zeigefinger. Dem Studium dieser Gestik widmete sich der Künstler auf Blatt 89 (Abb. 15). Dabei ist der Kopf sowohl frontal als auch im Links- und Rechtsprofil durch feste Linien und Schraffuren abgebildet.

Auf Blatt 21 (Abb. 16) studierte Gasser ebenfalls die Gestalt der *Tragödie*, dabei ist die Drapierung des Gewandes identisch mit jener auf Blatt 81 und 83, nur den linken Arm hält die Figur gesenkt und in der Linken trägt sie einen Kranz. Seite 87 (Abb. 17) zeigt eine komplexere Studienreihe, beginnend mit einer nach Art der Gliederpuppe gezeichneten Posenstudie, über eine Aktstudie bis hin zur endgültigen Erscheinung der Figur. Als geringe Differenz sowohl zu den anderen Studien als auch zur ausgeführten Figur kann erwähnt werden, dass die Figur einen feinen Schleier zu tragen scheint. Blatt 22 (Abb. 18) zeigt eine Ganzkörperstudie im Profil und Blatt 23 (Abb. 19) eine Rückansicht. Auf Blatt 85 (Abb. 20) sind zwei mit fließenden, dynamischen Linien gezeichnete Gestalten zu erkennen, deren Gestik mit der Endfassung des Standbildes übereinstimmt. Diese Blätter geben einen Einblick sowohl auf Gassers sorgfältige Vorbereitung als auch auf die Entwicklungsphasen seines Werkes.

An der Bronzestatuette der *Tragödie* ist das leicht gewellte Haar in der Mitte gescheitelt. Am Hinterkopf sind die geflochtenen Zöpfe in eigenartiger Weise¹¹⁸ hochgesteckt. Zwei Strähnen, hinter den Ohren geführt, enden in langen, sogenannten Korkenzieherlocken, die bis zur Schulter reichen. Diese Locken sind auf den zeichnerischen Studien nicht eingezeichnet.

Die *Tragödie* scheint im Figurenprogramm des Carl-Theaters singulär in der Gruppe auf. Sie ist noch antikisch gewandet, in eine reich drapierten Stoffbahn – bei den Griechen das Himation, das als Mantel fungierte – eingehüllt. Sogar das weich fallende Unterkleid, der Chiton, ist zu erkennen. Abweichend von klassischen Darstellungen ist, dass Gasser seine Muse mit einer Frisur versah, die von der zeitgenössischen Haartracht inspiriert war. Einige Studien Gassers belegen

¹¹⁸ Die Zöpfe sind einer Brezel ähnelnd hochgesteckt.

exemplarisch seine Beschäftigung mit der Frisur. Auf zwei im Privatbesitz befindlichen Kopfstudien ist nicht nur das meditative Antlitz, sondern es sind auch komplizierte, aus geflochtenen Zöpfen bestehenden Frisuren zu erkennen (Abb. 21, 22). Auf einem Blatt aus dem Bestand des Villacher Stadtmuseums (Abb. 23) sind ebenso zwei komplexe Frisuren dargestellt. Die Studie aus der Albertina (Abb. 24) bildet eine junge Frau aus dem Volk mit Alltagsfrisur, einer sogenannten Gretelfrisur, ab. Auf Gassers Kopfstudie *Altwienermädchenkopf im Profil nach rechts mit Locken und Häubchen*¹¹⁹ (Abb. 24a) ist der damalige Kopfputz samt Frisur der Damen zu sehen. An *Die drei Schwestern Schnorr* (Abb. 12), 1843–1845 entstanden, ist die zeitgenössische Kleidungs- und Haartracht der städtischen Bürgerinnen ablesbar.

Schon in der Antike war die Frisur ein wesentlicher Faktor in der Darstellung von Personen. Sie dokumentierten die jeweilige zeitgenössische Haartracht. In der Archäologie zieht man gerne Frisuren zur Datierung von Kunstwerken heran. Beispielsweise waren im 3. Jahrhundert u. Z. vier Frisuren – die Melonen-, die Knoten-, die Nest- und die Scheitelzopffrisur – gebräuchlich.¹²⁰ Die sogenannten *Herkulanerinnen* (sog. große Herkulanerin, Replik: Mitte 1. Jh. u. Z., Vorbild: Ende / spätes 4. Jh. v. u. Z., Abb. 25) sind nicht nur die repräsentativsten Beispiele für die Darstellung der bekleideten Frau in der antiken Skulptur, sondern ebenso die bekanntesten Vertreterinnen weiblicher Gewandstatuen mit Melonenfrisur. Auch sie gehörten zur statuarischen Ausstattung eines Theaters. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wies ihnen eine zentrale Bedeutung in der Kunstgeschichte zu, wodurch sie zu Schlüsselwerken des Klassizismus wurden: „*Die drei Vestalen sind unter einem doppelten Titel verehrungswürdig. Sie sind die ersten großen Entdeckungen von Herculaneum: allein was sie noch schätzbarer macht, ist die große Manier in ihren Gewändern.*“¹²¹ Diese Manier der Gewänder wird für Gassers Allegorien nicht charakteristisch. Dass die *Sinnende Muse* noch antikisch gewandet wiedergegeben wurde, könnte verschiedene Gründe gehabt haben. Sie war noch ein Frühwerk Gassers, 1842 / 43 entstanden. Er war noch in Ausbildung, es sind seine Studienjahre in München. Auch in München war das Studium klassisch-griechischer Werke Pflichtprogramm; womöglich musste oder wollte er sich bei diesem seinem Werk noch

¹¹⁹ Wien, Albertina, Inv. Nr.: 32961.

¹²⁰ Ziegler 2000, S. 43.

¹²¹ Nach Knoll 2008, S. 41.

daran halten. Auch seine berühmte *Fechterstatue* blieb im Wesentlichen noch im antiken Modus.

5.3 Die Analyse des allegorischen Figurenensembles

Beim Figurenprogramm des Carl-Theaters kündigt sich Gassers schöpferische Kraft und subjektive Formsprache an. Er kreierte seine eigenen Musengestalten. Die Muse der *Komödie* wurde zur männlichen Gestalt ohne ihr klassisches Attribut, die komische Maske. *Tanz* und *Idylle / Lyrik* sind Neuinterpretationen ohne Lyra oder Kithara. Das *Drama* Gassers, nach Wagners Werkverzeichnis auch *Mimik* genannt, erscheint als eine Komposition aus *Polyhymnia*, der Muse der *Rede*, des *Wortes* und der *Pantomime*, sowie der *Klio* mit Papierrolle. Die *Musik* trägt das Attribut der *Erato*, der Muse der *Lyrik* beziehungsweise der *Liebesdichtung* bei sich. Ihr Attribut – die Kithara – ist das einzige, das sie mit tradierten Darstellungen verbindet. Sowohl ihre Haartracht als auch ihre Robe unterscheiden sich von akademischen Darstellungen.

Die Musen aus der griechischen Mythologie erhielten ihre Attribute im Hellenismus, die aber nicht für jeden gleichbleibend waren.¹²² *Melpomene*, die Muse des *Gesanges* und der *Tragödie*, erhielt als Attribut eine tragische Maske und eine Keule. *Polyhymnia* wurde eine Buchrolle beigegeben. Einzeln dargestellte Musen wurden seit jeher freischöpferisch von Künstlern interpretiert, dadurch waren die Attribute nicht festgelegt.

Polyhymnia wurde oft als ernste Frau, nachdenklich, seriös und mit einem Finger auf dem Mund beschrieben. Antike Standbilder zeigen sie im reich drapierten Gewand und mit in Stola gewickeltem Arm. Von den zahlreichen antiken Beispielen sei hier eines exemplarisch angeführt, um die Gewandgestaltung und Haartracht zu veranschaulichen: die im Jahre 1774 in Tivoli in der Villa des Cassius aufgefundene Statue der Muse *Polyhymnia*¹²³ (2. Jh. u. Z., Abb. 26).¹²⁴ Die Formsprache dieser idealen Schönheit manifestiert sich nicht nur in der Drapierung des Gewandes, das partiell eng anliegend die ideale, sinnliche Körperform erahnen lässt, sondern auch in der kunstvoll gestalteten und mondän geschmückten Haartracht.

¹²² Lexikon der Kunst 2004, V., S. 48.

¹²³ Inv. Nr. 287.

¹²⁴ Diese Statue wird heute im Musensaal der Vatikanischen Museen (Pio Clementino Museum) ausgestellt.

Antonio Canovas (1757–1822) marmorne *Polyhymnia* (Abb. 27) ist ein Identifikationsporträt.¹²⁵ Sie alludiert an die Kaiserin Caroline Augusta und kam 1817 als Geschenk der Republik Venedig an Kaiser Franz II./I. nach Wien. Heute ist sie im Großen Salon Kaiserin Elisabeths in der Hofburg ausgestellt. Die Skulptur ist – an antiken Musendarstellungen (Vatikanische Museen) orientiert – mit Maske und Blumenkranz ausgestattet. Sie wird als allgemeine Bewahrerin und Erzählerin von vergangenen Ereignissen charakterisiert. Das wird durch den sinnenden Gestus mit erhobenem Zeigefinger und dem verhüllten Arm vermittelt, der als das verborgene Vergangene gedeutet werden kann. Ihre Haartracht erscheint kunstvoll, nobilitiert – entsprechend ihrem Status als Familienmitglied eines Herrscherhauses. Es ist nicht auszuschließen, dass Gasser diese Statue kannte, sei es auch nur von Reproduktionen.

Krasa-Florian zeigte anhand des Vergleichs mit Thorvaldsens Statue der *Fürstin Bariatinski* (Abb. 28) von 1818–20, wie Gasser die im klassischen Stil gehaltene Vorlage in seinem Sinn zu seiner *Tragödie* umzudeuten vermochte.¹²⁶ Auch ein Werk des prominenten Vertreters der Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts Christian Friedrich Tieck (1776–1851) kann für den Vergleich zu Gassers unklassizistischer Manier und für seine besondere Formensprache im Vergleich zu anderen Künstlern des europäischen Raumes herangezogen werden: Tiecks *Polyhymnia* (Abb. 29) stammt aus dem Jahre 1804 und war für den Festsaal des Weimarer Schlosses bestimmt. Die Statue zeigt im Übrigen auch, wie Tieck ein antikes Vorbild in seinem Sinne umgestaltete.

Beim Vergleich der *Polyhymnien* Canovas, Thorvaldsens, Tiecks und jener aus den Vatikanischen Museen mit Gassers *Tragödie* ist der ausschlaggebende Unterschied nicht vorrangig bei der Draperie der Gewandung zu suchen. Es fällt auf, dass die *Polyhymnien* der oben aufgezählten Bildhauer aufwändige, kunstvoll errichtete Haartrachten haben, die zusätzlich entweder durch Kränze oder Bänder veredelt wurden. Bei Gassers *Tragödie* fehlt eine solche für die Damen der Oberschicht charakteristische, idealisierte Frisur. Die *Tragödie* erscheint in einer kontemplativen Körperhaltung.

¹²⁵ Schemper-Sparholz 2002, S. 469.

¹²⁶ Krasa-Florian 2002, S. 483.

Den *Tanz* (Abb. 30) hat Gasser nach der Sängerin und Schauspielerin Ida Schuselka Brüning modelliert. Die reizende Figur der Tänzerin ist auf einem Blatt¹²⁷ (Seite 49, Abb. 31) des Skizzenbuches aus Villach – übereinstimmend mit der Originalfigur – wiedergegeben. Die Studie zeigt den Kopf im Profil, den Körper annähernd im Dreiviertelprofil. Arm- und Beinstellung entsprechen der Statue am Bauwerk. Die Körperhaltung studierte der Künstler detailliert auf den Seiten 51, 52, 53 und 55 (Abb. 32, 33, 34, 35) des Villacher Skizzenbuches. Weitere Figurenstudien zum Tanz zeigen die Seiten 30 und 31 (Abb. 36).

Die Frisur auf der Zeichnung von Seite 49 mit charakteristischen, nur bis zum Nacken reichenden Locken ist genauso auf der bronzenen Statuette der Tänzerin wiederzufinden. Ein Exemplar der Statuette befindet sich heute im Bestand des Wien Museums (Abb. 30). Auf dieser kann man noch mehr Details beobachten: beispielsweise die feine, umlaufende Musterung sowohl am Saum des Korsetts als auch auf dem Rocksäum, den minutiös ausgeführten reichen Faltenwurf an der Taille und die Rüsche an dem hochgehaltenen rechten Arm.

Im Werkverzeichnis Wagners sind die Begriffe *Tanz* beziehungsweise *Ballett* eingetragen. Letzterer wäre passender. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchlief das Ballett eine Reihe von einschneidenden Veränderungen. Diese betrafen sowohl das Thema als auch den Tanz selbst. Der Spizentanz wurde erfunden und damit einhergehend wurden die Kostüme so verändert, dass die Fuß- und Beinarbeit für die Zuschauer sichtbar wurde. Demnach ist davon auszugehen, dass Gasser diese Muse mit kurzem Rock den realen Gegebenheiten im Ballett entsprechend gestaltete.

Auf einem im Privatbesitz befindlichen Skizzenblatt (Abb. 37) ist zu sehen, wie Gasser die Posen der Ballettmädchen studierte.¹²⁸ Auf Seite 13 des Skizzenbuches, das sich im Bestand der Wien Bibliothek befindet, sind einige Kopfstudien zur Figur des *Tanzes*¹²⁹ (Abb. 38) zu erkennen. Die Wiener Albertina ist im Besitz einer Studie¹³⁰, die Gasser mit Bleistift auf grau getöntes Papier gezeichnet hat. Diese Zeichnung mit dem Titel *Mädchenhalbbild im Profil nach rechts* (Abb. 39) hat frappante Ähnlichkeit mit

¹²⁷ Das Blatt ist rechts unten beschriftet: „Entwurf zu der Figur am Carltheater: Frau Schuselka Brüning.“ Unklar ist, ob die Beschriftung von Gasser selbst stammt oder nicht.

¹²⁸ Günter N. M. Jessen 2007, S. 26. Ein Exemplar der Dokumentation Jessens über „Hans Gasser und Josef Messner“ besitzt das Villacher Stadtmuseum.

¹²⁹ Inv. Nr. LQH0045662.

¹³⁰ Inv. Nr.: 32965.

der Physiognomie der Ida Brüning und kann den vorbereitenden Studien zugeordnet werden. Diese Studie, auf der die Physiognomie der Person durch Schraffuren plastisch ausgearbeitet ist, ist ein weiterer Beweis für Gassers zeichnerisches Können.

Für die Figur der *Komik* (Abb. 40, 40a, 40b) (auch *Komus*) stand der Direktor Carl (Karl Ferdinand Bernbrunn) selbst Modell; sie gibt ihn in seiner Rolle als *Staberl* wieder. In der Forschung wird mehrfach erwähnt, dass diese Figur als Einzige im Zinkguss ausgeführt wurde. Dies ist anhand der vorhandenen historischen Fotografien nicht nachvollziehbar; auch den Quellen ist diesbezüglich nichts Eindeutiges zu entnehmen. Nach Waizer wurden „[...] *Momus in Zink als Mittelfigur und die übrigen in Stein, fünf Fuß hoch* [...]“ ausgeführt.¹³¹ Der Begriff *Momus* und der Eintrag *Zink* stammen aus dem Werkverzeichnis Wagners, aber die Mittelfigur stellte nicht den *Momus*, sondern den *Genius* dar.

Bereits die Statuette der *Komik*, die als vorbereitende Studie fungierte, wurde mit einer Stütze konzipiert. Das bedeutet, dass der Künstler beim Entwurf mit dem Material Stein rechnete. Verglichen mit dem *Genius* (Abb. 6) erscheint die *Komik* viel statischer, ohne ausladende Gesten, welche durch die Fertigung aus Stein erschwert worden wären. Nach Rohsmann war der *Genius* mit Nektarschale und Lorbeerkranz ausgestattet.¹³² Auf Fotografien ist eine weibliche, auf ihrem linken Bein balancierende Figur auszunehmen. Den rechten Arm nach oben gestreckt, hält sie in der rechten Hand den Kranz über ihren Kopf; der linke Arm ist nach vorne ausgestreckt, die linke Hand hält eine Schale. Zum *Genius* gibt es weder eine Nahaufnahme noch Studien von Gassers Hand. Als motivisch verwandt kann Antonio Canovas *Hebe*¹³³ (Abb. 42) erwähnt werden. Der *Genius* ist in Gassers Programm das Standbild, das bei der Umsetzung in Stein am meisten Probleme bereitet hätte. Eine schwebende Figur in Stein zu meißeln, gehört zur größten Herausforderung der Bildhauer. Gasser hat dafür weder Zeit noch das geeignete Material zur Verfügung gehabt. Meine Vermutung ist, dass in der Überlieferung ein Fehler passierte und dass der *Genius* und nicht die *Komik* in Zink gegossen wurde.

¹³¹ Waizer 1894, S. 108.

¹³² Rohsmann 1985, S. 20.

¹³³ Mundschenkin der Götter, Göttin der Jugend (1796 / 1817). Die Konzeption der *Hebe* geht auf die frühen 90er Jahre zurück. Die erste Fassung stammt aus 1796. Ein Exemplar befindet sich in den Staatlichen Museen in Berlin, eine weitere Fassung aus 1817 in Forli, Italien.

Die *Komik* ist eine antiklassische Schöpfung Gassers. Sie gibt das reale Ebenbild des Direktors Carl (Abb. 41) in einem Kostüm wieder. Das Kostüm ist von jenem inspiriert, welches Carl in der Rolle des Staberls trug (Abb. 41a). Die *Komik* würde nach Krasa-Florian sichtbare Anklänge an die Kunst der Spätgotik – wobei sie die *Moriskentänzer*¹³⁴ (Abb. 43) von Erasmus Grasser nennt – aufweisen.¹³⁵ Es ist vorstellbar, dass die *Moriskentänzer* Gasser als indirekte Inspirationsquelle gedient haben. Aber die *Moriskentänzer*¹³⁶ sind wesentlich dynamischer und mit weit ausladenden Gesten dargestellt worden.

Eine Ideenskizze¹³⁷ Gassers, mit Grafitstift auf Papier (Abb. 44) gezeichnet, befindet sich im Bestand des Landesmuseums für Kärnten. Fünf stehende, weibliche Figuren sind, rasch skizziert, in angedeuteten Rundbogennischen wiedergegeben. Diese Figurenreihe unterscheidet sich von der späteren Aufstellung an der Fassade des Theaters. Die Skizze gibt einen Einblick, wie der Künstler womöglich seine erste Idee zur Konzeption des Figurenprogramms formuliert hatte: Das *Drama* (Abb. 45) steht (noch) im Mittelpunkt. Die Figur ist mit einer Schriftrolle ausgestattet und lehnt sich an einen Baumstamm an; der Kopf ist aber anders ausgerichtet als in der Endfassung. Ihr Kopf ist nach rechts gewendet, sie blickt in die Ferne. Ihr Oberkörper ist dabei mehr nach vorne gebeugt und lastet stärker an der Stütze. Hingegen das *Drama* des Theaters wendet sich mit leichter Eleganz nach links zum *Genius* hin und scheint mit ihm in direktem Blickkontakt zu sein.

Im Villacher Skizzenbuch widmen sich die Seiten 17 und 19 (Abb. 46, 47) der Figur des *Dramas*. Auf beiden Zeichnungen ist im Wesentlichen bereits die endgültige

¹³⁴ Die Statuengruppe der Moriskentänzer schuf Erasmus Grasser 1480 für den Festsaal des Münchener Rathauses. De Suduiraut 2006, S. 506; Schwanthaler war im Besitz einiger der Moriskentänzer, die er von der Stadt München als Gegengeschenk erhalten hatte. Zuvor hatte er dem Stadtmagistrat die Originalmodelle der von ihm entworfenen Statuen der Wittelsbacher Ahnen (Thronsaal des Festsaalbaues, München) geschenkt. Otten 1970, S. 55–56. Möglicherweise kannte Gasser jene Moriskentänzer im Besitz Schwanthalers aus eigener Anschauung.

¹³⁵ Krasa-Florian 2002, S. 483.

¹³⁶ Charakteristisch für den aus Spanien stammenden Modetanz Moriske sind die verschränkten Schritte, eine gebückte Haltung, geschraubte Bewegungen sowie eine abgeknickte Hand- und Armhaltung. Auch ein grimassenartiger Gesichtsausdruck der Tänzer und phantasievolle Kostüme, die zusammen an das Verhalten eines Hofnarren alludieren, gehörten zur Darstellung dieses Tanzes. De Suduiraut 2006, S. 506.

¹³⁷ Inv. Nr.: 6.718.

Pose wiedergegeben – auf Seite 17 mit spontanerer Linienführung. Auf Seite 19 ist zu sehen, wie der Künstler die Haltung der Hände studierte. Frisur und Physiognomie sind anders als beim Gipsabguss, der dem Original am nächsten kommt, ausgeführt. Die Frisur ist noch ungenau. Weder ist ein Dutt eindeutig zu erkennen, noch ist der geflochtene Zopf als Haarband eingezeichnet. An der Studie (Seite 19) ist erst die Physiognomie einer Frau unbestimmten Alters mit athletischem Hals zu erkennen. Das plastische Modell zeigt eine mädchenhaft junge, zarte Frau mit expressivem Gesichtsausdruck. Außerdem präziserte der Künstler das Gewand noch weitgehend. Dieses wurde noch durch eine schmale Stoffbahn, die vor dem Körper in Hüfthöhe und im leichten Bogen zu den gekreuzten Händen hinaufführt, veredelt; sie verdeutlicht mithin die zum Zentrum führende Bewegungsrichtung.

Auf einem aus dem Skizzenbuch der Wien Bibliothek stammenden Blatt¹³⁸ (Abb. 48) lehnt sich eine Frau in volkstümlicher Alltagsbekleidung an eine bis zur Brusthöhe reichende Säule. Möglicherweise ist diese Studie spontan entstanden und zeigt die Variation einer weiblichen Gestalt, die sich an einer Säule abstützt – ähnlich der Figur des *Dramas*.

Aufgrund eines Vergleiches der Figur des *Dramas* mit einem Studienblatt Kliebers, welches die Muse *Klio* (Abb. 49) darstellt, erkennt man Differenzen und Gemeinsamkeiten der Darstellungsweise der beiden Künstler. Analogien sind bei dem Baumstrunk und den übereinander gekreuzten Stand- und Spielbeinen erkennbar, aber Gassers *Drama* zeichnet sich durch eine wesentlich kompliziertere Pose aus. Die Mimik seiner Figur vermittelt, sie sei gerade in ein Gespräch verwickelt. Dieser intensive Gesichtsausdruck lässt vermuten, warum für diese Figur auch die Bezeichnung *Mimik* im Umlauf war. Differenzen sind bei der Gestaltung der Gewänder, der Haartracht sowie bei den Körperproportionen auszumachen.

Kehren wir zur Ideenskizze Gassers (Abb. 44) zurück. Die erste Figur in der Reihe mit dem typischen, an der Hüfte gegürteten Gewand lässt sich als *Lyrik / Idylle* identifizieren. Schon hier ist die charakteristische, Blumen haltende Pose mit rechtem Spielbein erkennbar. Diese wenigen Merkmale sind auf einem separaten Blatt, Seite 64 (Abb. 50), im Skizzenbuch des Villacher Museums mit rasch gezeichneten Linien wiedergegeben. In der Albertina befindet sich eine Bleistiftzeichnung *Gruppe von fünf Mädchen*¹³⁹ (Abb. 51). Die auf jenem Blatt im Linksprofil wiedergegebene sitzende weibliche Figur

¹³⁸ Handschriften, Notiz- und Skizzenbuch, o.O. u. o.D., H.I.N. 18928, ID-Nr. LQH0045662.

¹³⁹ Inv. Nr.: 28286.

ist eine exakte – vor allem was den Oberkörper betrifft – Vorstudie zur *Lyrik / Idylle* (Abb. 52, 52a, 52b). Das beweist ein direkter Vergleich mit der bronzenen Statuette. Auf einer der vorhin erwähnten Kopfstudien (Abb. 21) ist gleichsam diese Pose mit der zur Blume geneigten Kopfhaltung zu beobachten.

Die *Lyrik / Idylle* ist schwer deutbar, wenn man dafür nur ihr Attribut heranzieht. Das Thema der Lesbarkeit der Gasserschen allegorischen Figuren brachte bereits Krasa-Florian zur Sprache. Sie stellte fest, dass in den Figuren des Opernbrunnens (1868) sich einerseits der Höhepunkt und gleichzeitig das Ende der von Gasser vertretenen „*Empfindungs- oder Stimmungsallegorie*“ manifestierte. „*Ein Grund, davon wieder abzugehen, ist sicher darin zu suchen, daß es natürlich in der Deutung immer wieder zu Unklarheiten kam. So wechselt die Bezeichnung einer der Figuren vom Brunnen mit der Allegorie der Musik zwischen Leichtsinn und Tanz und die Figur der Lyrik vom Carl-Theater wird auf dem Loreley-Brunnen als Allegorie der Liebe interpretiert. Trotz der Unklarheiten, die nicht nur durch das Sujet sondern vor allem durch Gassers Versuch, möglichst ohne viel attributives Beiwerk auszukommen, entstehen mußten, ist seine Bedeutung auf diesem Gebiet nicht zu unterschätzen.*“¹⁴⁰

Die zweite Figur der Ideenskizze mit fünf Figuren kann nicht einer ausgeführten Figur zugeordnet werden. Sie scheint die Armhaltung des *Tanzes* zu haben, ist aber in ein bodenlanges Gewand gehüllt. Die vierte Figur bietet sich wie die *Tragödie* dar. Sowohl Kopf als auch Armhaltung sind identisch mit ihr, nur der linke Arm ist noch nicht in das Gewand gehüllt und der Kranz fehlt. Wobei man bei einer derartigen Skizze davon ausgehen muss, dass nicht alle, später zur Ausführung kommende Details dargestellt werden. Die fünfte Figur scheint eine Vorstudie für den *Tanz* zu sein; der spätere, knielange Rock von Ida Brüning ist noch nicht zu erkennen.

Eine mit wenigen, schnellen Linien entworfene Ideenskizze (Seite 6 im Skizzenbuch des Villacher Stadtmuseums, Abb. 53) existiert auch zur *Musik*. Dabei hielt der Künstler bereits Details der Körperhaltung fest: den stark nach rechts gewendeten Kopf, die Pose des rechten Armes, der in Brusthöhe nach links gestreckt wird, und des das Instrument haltenden Armes sowie die Pose des Spielbeines inklusive eines kleinen Podestes. Im selben Skizzenbuch befinden sich auf den Seiten 11, 12, und 13 (Abb. 54, 55, 56) weitere Studien Gassers zur *Musik*. Blatt 11 (Abb. 54) ist ein Torso, wobei der Künstler

¹⁴⁰ Krasa-Florian, Aufsatz (unpubl.).

den Faltenwurf des Gewandes genauer studierte. Blatt 12 (Abb. 55) ist dem Studium der Hände gewidmet und Blatt 13 (Abb. 56) zeigt eine Ganzkörperstudie. Die Bronzestatue der *Musik* (Abb. 57, Gipsabguss des Modells Abb. 57a) zeugt von der Detailliebe des Künstlers; als Beispiel sei die Präzision genannt, mit der er die Frisur wiedergibt. Die Figur erscheint in einer der klassisch-akademischen Manier entsprechenden ausponderierten Pose. Das Gewand – mit einer Vielzahl von entlang des Standbeins parallellaufenden Faltenbahnen – ist zwar bodenlang, stimmt aber nicht mit klassischen Draperiewürfen überein.

Ein Vergleich der Formsprache Joseph Kliebers mit Gassers Stil kann aufschlussreich sein: Klieber – wie auch Josef Kähsmann¹⁴¹ – spielten an der Akademie während der Lehrzeit Gassers eine herausragende Rolle.¹⁴² Klieber wirkte „[...] *ausschliesslich in der Richtung der Antike, unberührt vom Hauche der Romantik und Realismus, Richtungen, welche sehr spät erst auf das akademische Bildhauerleben in Wien einwirkten.*“¹⁴³

Zwei Studienblätter Kliebers mit den Inv. Nr. 5597 und 5598 aus dem Bestand der Albertina können als Vergleich dienen. Sie sind mit Tusche sowie Feder ausgeführt und stellen Allegorien aus der griechischen Mythologie dar. Auf Blatt 5597 (Abb. 59) sind die Figuren des *Apollon*, der *Minerva*, des *Erato* und der *Terpsichore* und auf Blatt 5598 (Abb. 58) die Musen *Klio*, *Kalliope*, *Polyhymnia* und *le Bonheur* dargestellt.¹⁴⁴ Seine realisierte *Polyhymnia* (Abb. 60) ist im Vergleich zu seiner Studie eine Neuschöpfung geworden. Das ist sowohl an der Draperie, an der Haartracht sowie an der Gestik ersichtlich.

Der Vergleich von Gassers Musen des Carl-Theaters mit Kliebers Musenstudien, die entsprechend der akademischen Lehre gestaltet sind, bestätigt, dass Gasser vom akademischen Stil abwich. An erster Stelle ist die Eigenheit Gassers – die im Rahmen dieser Arbeit noch öfters zu beobachten sein wird und die schon von seinen Zeitgenossen konstatiert worden war – zu nennen, dass er bemüht war, seine allegorischen Figuren nicht in tradiertem, antikischer Gewandung darzustellen. Darüber hinaus versuchte er, von zeitgenössischen Haartrachten inspirierte Frisuren zu realisieren,

¹⁴¹ An der Akademie studierte Gasser zwischen 1838–1840 in der Bildhauerklasse Kähsmanns.

¹⁴² Eitelberger 1879, S. 160.

¹⁴³ Eitelberger 1879, S. 109.

¹⁴⁴ Kliebers *Apollo*, der von den neun Musen begleitet wird, schmückt heute den Musensaal der Wiener Albertina.

wofür – unter anderen – die allegorischen Figuren des Carl-Theaters als Beispiele genannt werden können.

Fest steht, dass Gassers Stil in Bezug auf das Figurenprogramm des Carl-Theaters als unakademisch und unantikisch zu nennen ist und dass sein Stil damals in Wien absolut neu war. Jene Statuen hatten damals „[...] einen eigenthümlichen Reiz, den Reiz der Neuheit und der Originalität. Sie wichen in der Draperie vollständig von den Regeln der akademischen Schule und den antiken Vorbildern ab. Er [Gasser] versuchte, das moderne Gewand in die Plastik einzuführen und vermied die Manier, das Gewand nach antikem Vorbilde in akademischer Art zu drapieren.“¹⁴⁵ konstatierte schon Eitelberger.

Auf dieser Neuheit basierte Gassers Ruf als Bildhauer. Das Publikum reagierte sensibel: „Auch in den Motiven der Bewegung glaubte man den Flügelschlag einer neuen Zeit zu entdecken; die subjektive Weltanschauung, die selbstständige Auffassung trat in den Vordergrund; dem Individuum sollte auch in der Kunst eine grössere Berechtigung, der deutschen Kunst eine selbstständige Stellung zugewiesen werden. Alles, auch in der Plastik, wies darauf hin, dass mit den Traditionen der alten Zeit gebrochen werden sollte.“¹⁴⁶

Der 58. Jahrgang der *Carinthia* aus dem Jahr 1868 erlaubt – zumindest partiell – einen Blick darauf, wie damals der Stellenwert der Plastik und damit einhergehend Gassers Rolle zu jener Zeit eingeschätzt wurde¹⁴⁷: „Gasser verrieth gleich in seinen ersten Arbeiten das Streben, durch Natürlichkeit und lebensvolle Auffassung zu wirken. Begabt mit einem feinen Formensinn, schloß er sich jener Richtung der modernen Bildnerei an, welche nach dem Vorbilde Rauch's bei Porträtstatuen durch eine die Persönlichkeit scharf und genau charakterisierende Darstellung, bei Idealgestalten durch den Ausdruck schöner und reizender Körperformen sowie durch Eigenthümlichkeit der Motive zu wirken suchten. Es war die realistische Richtung der Plastik, welche in Gasser einen begeisterten Jünger fand.

In Wien war zu jener Zeit diese Richtung noch schwach vertreten, wie überhaupt es der Plastik an hervorragenden Talenten mangelte [...] Man begrüßte in Gasser ein frisches, ursprüngliches Talent, welches edel und schön zu formen und seinen kleinen, zierlichen Gestalten Leben und Bewegung zu geben verstand, ohne jene derbe, naturalistische

¹⁴⁵ Eitelberger 1879, S. 167.

¹⁴⁶ Eitelberger 1879, S. 167.

¹⁴⁷ Der Autor des Artikels ist unbekannt.

Auffassung, wie sie Preleuthner und Ramelmayer eigen war, und hegte die Erwartung, daß er sich zu größeren Aufgaben heranbilden werde. In der That war auch sein erstes größeres Werk, die Statuen an der Façade des Carl-Theaters (1845)¹⁴⁸ so gelungen, daß er mit Recht den größten Beifall sich erwarb und zahlreiche Bestellungen erhielt, diese Figuren in kleinerem Maßstabe zu vervielfältigen.“ Nicht nur aus diesen Zeilen gewinnt man die Erkenntnis, dass die Kärntner nicht objektiv über Gasser berichteten. Dennoch bestätigt der Artikel, was für eine Sensation die Fassadenplastik des Carl-Theaters war.

Die Gipsmodelle des Figurenensembles des Carl-Theaters wurden sowohl in der Ausstellung des Wiener Kunstvereins vom September 1854 als auch im März 1856 anlässlich der Versammlung der Naturforscher in Wien zum Verkauf angeboten¹⁴⁹, was als Zeichen ihrer anhaltenden Beliebtheit zu werten ist. Interessanterweise hatte Gasser auch unter den Bildhauern einen Sonderstatus erlangt, weil, wie unter anderen Krause berichtet, zu jener Zeit die Wiener Plastik notgedrungen in dem kleinplastisch-kunstgewerblichen Sektor florierte. Das Problem dabei war, dass die Bildhauer dadurch keinen wirklichen Ruhm erlangen konnten.¹⁵⁰ Gassers Kleinplastiken waren jedoch begehrt, weil das Publikum die Originale aus eigener Anschauung kannte und bewunderte.

Gassers figürliche Bauplastiken für das Carl-Theater zeichnen sich auch hinsichtlich jenes Aspekts aus, dass die Plastiken sich auch als eigenständige Werke, unabhängig von der Architektur, behaupten konnten. Einerseits einzeln, als Bronze-reduktionen, andererseits als dekorativer Bestandteil einer Bronzevase (Abb. 64), die auf der Londoner Weltausstellung (1851) präsentiert wurde. Die Blumenvase wurde unter anderen auch in „The Illustrated London News“¹⁵¹ (Band 19, Seite 313, Abb. 64, und Abb. 64a, Abb. 64b), publiziert. Darauf sind vier von der an der Vase applizierten

¹⁴⁸ Die Angabe 1845 ist falsch; das Carl-Theater wurde 1847 erbaut.

¹⁴⁹ Krasa-Florian 2002, S. 482.

¹⁵⁰ Krause 1980, S. 4; Österreichische Künstlerkollegen Gassers wie Rammelmayer oder Preleuthner „[...] fristeten ihr Leben mit Statuetten und Arbeiten meist untergeordneter Art,“. Eitelberger 1879, S. 166.

¹⁵¹ <https://books.google.at/books?id=RIAQAAMAAMAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q=bookcase&f=false>, 22.02.2017.

Weitere Publikationen: Tallis's history and description of the Crystal Palace and the exhibition of the world's industry in 1851 (Band 3): Monographie – London, 1851, S. 30e und The Art Journal illustrated catalogue: The industry of all nations 1851, London, 1851, S. 325.

Figuren – die *Tragödie*, das *Drama*, der *Tanz* und die *Lyrik / Idylle* – erkennbar. Durch diese die Weltausstellung betreffende Publikationen wurde Gassers Name und eines seiner bauplastischen Figurenprogramme, wenn auch nicht als Architekturplastik, international bekannt.

„Gasser übernahm die Ausführung der Statuen an der Façade, allegorische Gestalten im romantischen Gewande, Statuetten, in einen grösseren Massstab übertragen, voll Liebenswürdigkeit der Empfindung und Originalität in ihren Grundgedanken, schwächlich in der Ausführung“¹⁵² lautet die kritische Stimme Eitelbergers. Weshalb er die Meinung vertrat, dass die Ausführung weniger gut gelungen war, erläuterte er nicht näher. In seinem Aufsatz über die Architekten van der Nüll und Siccardsburg äußerte er sich im Zusammenhang mit dem Carl-Theater erneut ambivalent: „[...] was an der Façade noch nennenswerth ist, das sind die Figuren von Hans Gasser, die, geistreich erfunden, mehr als Statuetten denn als Statuen wirken.“¹⁵³ Eitelberger hatte nicht unrecht mit seiner Feststellung. In den Figuren des Theaters konnte er eher Statuetten als Statuen erkennen. Und sie waren mit weniger als 1,60 Meter Höhe unterlebensgroße Statuen. Ihre Größe bestimmte die Architektur. Die Skulptur fungierte als Partner der Architektur, als informative Dekoration.

Gassers Figuren dienten auch anderen Künstlern als Anregung¹⁵⁴, beispielsweise Fernkorn für seine Allegorie der *Tanzkunst* (Abb. 61) im Palais Auersperg von 1852/53. Mit Gassers und Fernkorns *Tanz* könnte auch Schwanthalers *Tänzerin mit Castagnetten* (1837–40, Abb. 62) verglichen werden, die in zwei Varianten zur Ausführung kam. Eine von ihnen ist, ähnlich wie Gassers *Tänzerin*, mit übereinandergekreuzten Beinen dargestellt. Bei diesen Werken ließ sich Schwanthaler sowohl von der antiken *Omphale* (Vatikanische Museen) als auch von Thorvaldsens *Tänzerin* (1817, Abb. 62a)

¹⁵² Eitelberger 1879, S. 167.

¹⁵³ Eitelberger 1879, S. 243.

Eitelbergers immer wiederkehrender Kritikpunkt an Gasser war, dass er zu schnell, ohne Zwischenmodell und zu flüchtig arbeitete. Er bewertete auch Gassers Wieland-Monument als wenig befriedigend. Seiner Meinung nach war es eine überstürzte Arbeit Gassers. Eitelberger 1879, S. 172.

¹⁵⁴ Des Weiteren nennt Krasa-Florian die *Tanzkunst* Josef Gassers an der Hauptstiege der Wiener Hofoper.

„Die Komik kehrt in der Figur von Albrecht dem Siegreichen aus Preleuthners Babenberger-Serie wieder (*Heeresgeschichtliches Museum*).“ Krasa-Florian 2002, S. 482.

inspirieren.¹⁵⁵ Gasser musste die Werke seines Meisters gekannt haben, aber verglichen mit der Tänzerin Gassers für das Wiener Carl-Theater zeigt sich, wie stark Gassers eigener künstlerischer Formwille bereits am Beginn seiner Karriere ausgeprägt war. Die formalen Unterschiede in der künstlerischen Interpretation können aber auch durch die unterschiedlichen Auftraggeber und Aufstellungsorte¹⁵⁶ begründet sein. Auch wenn Gassers *Tänzerin* Haut zeigt, bei ihr sind – im Gegensatz zu Fernkorns oder Schwanthalers Tänzerinnen – die nackten Körperpartien weder erotisch aufgeladen noch sind sie als klassizistische Reinheit der Skulptur interpretierbar, sondern sie sind als realistische Komponenten der Gasserschen Schöpfung zu erachten.

Ob der *Genius* von Gasser als Vorlage für Fernkorns *Viktoria* (Abb. 63) von 1853 auf dem Kopal-Denkmal in Znaim gedient haben könnte¹⁵⁷, ist schwer zu verifizieren, weil keine geeignete bildliche Vorlage zum detaillierten Vergleich zur Verfügung steht. Fernkorns *Viktoria* ist auf Viktoriendarstellungen zurückzuführen. Der *Genius* Gassers erschien ohne Flügel – ein wesentliches Merkmal der Viktorien – deren Existenz allein die Tiefe der Nische nicht erlaubt hätte. Auch hinsichtlich dieses Aspektes ist der *Genius* Gassers enger mit Canovas *Hebe* als mit Fernkorns *Viktoria* verwandt.

An den allegorischen Figuren des Carl-Theaters zeigt sich, dass Gasser seine Kunst losgelöst von akademischen Vorlagen ausübte und dass sich sein Personalstil manifestierte. Bei diesem Auftrag ergaben sich für Gasser günstige Umstände. Er wurde explizit vom Bauherrn auserwählt. Mit den Architekten, die ihm ebenfalls Vertrauen schenkten, war er durch eine gemeinsame künstlerische Anschauung – eigener künstlerischer Wille und Mut zur Erneuerung – auf besondere Art und Weise verbunden.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Otten 1970, S. 65.

¹⁵⁶ Die *Tänzerin* Schwanthalers wurde für den ehemaligen Speisesaal des Schlosses in Wiesbaden konzipiert.

¹⁵⁷ Krasa-Florian 2002, S. 482.

¹⁵⁸ In der Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademiegebäudes 1877 schrieb Lützow: „*Man hat Eduard van der Nüll [...] den Freund Moriz Schwind's, den Romantikern zugestellt, insofern mit Recht, als auch er dem akademischen Classicismus entgegentrat und das architektonische Schaffen der Gegenwart auf neue Grundlagen gestellt sehen wollte; nur wieder mit dem Unterschiede, dass er nicht ein bestimmtes mittelalterliches Ideal, sondern die freie Erfindung nach eigener Sinnes- und Ausdrucksweise als Princip setzte.*“ Lützow 1877, S. 105.

Gassers Ruhm gründete auf der Wiener Kunstausstellung von 1847 und dem Figurenprogramm des Carl-Theaters. Er avancierte zu einer populären Künstlerpersönlichkeit.¹⁵⁹ 1847 war Gasser vielseitig beschäftigt, er wurde sozusagen mit Aufträgen überschüttet. *„Einem Ruf des Palatins Erzherzog Stefan folgend unterbrach er 1847 seine Wiener Tätigkeit und reiste nach Ofen, wo er ein halbes Jahr lang die Vorarbeiten und Modelle für den figuralen Schmuck des Residenzschlosses besorgte. [...]“*¹⁶⁰ Gassers Arbeit für den Palatin in Ofen (Buda) wurde durch revolutionäre Aufruhre unterbrochen. Er kehrte nach Wien zurück.¹⁶¹ Nach Ofen führte ihn ein anderer Auftrag, der ihn ab 1850 beschäftigte: die figürliche Ausstattung des Hentzi-Monuments. Gassers Skizzen¹⁶² dafür stammen von 1850.¹⁶³ Die Invention des Künstlers, welche jenen Figuren zugrunde lag, kommt in den Personifikationen der militärischen Tugenden (siehe Kapitel „Allegorien an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums“) erneut zum Vorschein.

6. Die bauplastischen Werke Gassers im Wiener Arsenal

6.1 Das Figurenprogramm des Kommandantengebäudes

Unter dem Wiener Arsenal ist ein Gebäudekomplex zu verstehen. Die ganze Anlage – im Auftrag Kaiser Franz Josephs I. zwischen 1849 und 1859 erbaut – besteht aus 31 sogenannten Objekten, das heißt Gebäuden. Das Objekt 1 des Arsens ist das Kommandantengebäude (an der Ghegastraße gelegen) und das Objekt 18 ist das Gebäude des Heeresgeschichtlichen Museums.

Auf die Frage, wessen Idee es war, die Figuren wie den Tanz und den Komus nach Mitgliedern des Theaterensembles zu modellieren, habe ich keine Hinweise gefunden. Es kann angenommen werden, dass dies ein Wunsch des Auftraggebers war.

¹⁵⁹ Grünstein 1992, S. 235.

¹⁶⁰ Grünstein 1992, S. 234. Nach Wagners Überlieferung verlegte Gasser sein Atelier gegen Ende des Jahres 1847 nach Ofen, das heißt nach der Vollendung des Carl-Theater-Projekts. Wagner 1870, S. 5.

¹⁶¹ Über Gassers Revolutionsjahre berichtet Krasa in dem Aufsatz „Der Bildhauer Hans Gasser im Revolutionsjahr 1848“, in: Wiener Geschichtsblätter, 53, 1998, S. 196–204.

¹⁶² Wagners Werkverzeichnis Nr. 15.

Das Kommandantengebäude (Abb. 3) wurde während des ersten Bauabschnittes des Arsenal (1850–1855) von den Architekten Siccardsburg und van der Nüll – die Pläne stammen aus dem Jahr 1850 – errichtet. Die Fassade wendet sich zur Stadt hin. Ihr wurde die Rolle zugeordnet „[...] die Großartigkeit sowie den Zweck des Arsenal dem Besucher desselben durch das Äußere dieses Gebäudes gleichsam bei seinem Eintritte vor Augen zu führen.“¹⁶⁴

Das Kommandantengebäude stellt das künstlerische Hauptstück der Kasernenbauten dar.¹⁶⁵ Die polygonalen Ecktürme und die ebenfalls polygonalen den Risalit einfassenden Türme sind Reminiszenzen an den mittelalterlichen Burgenbau. Zudem: „Macht sich in dem hufeisenbogenförmigen Einfahrtstor noch etwas von der ‚sprechenden‘ Architektur der revolutionsklassizistischen Ära bemerkbar, so sind die für die beiden Architekten bezeichnende Hereinnahme der Monumentalplastik für Turmbekrönungen und Fassade sowie die sehr fein durchgezeichneten Maßwerkfensterrahmen im Sinne eines Strebens nach dem Gesamtkunstwerk zu verstehen, dessen geistiger Ort ja der romantische Historismus ist.“¹⁶⁶

Das Kriegsministerium erhielt am 29. Januar 1853 das Offert Gassers für die bauplastischen Arbeiten des Kommandantengebäudes und des später – nach Theophil Hansens Plänen – errichteten Waffenmuseums (heute Heeresgeschichtliches Museum, Abb. 4).¹⁶⁷ Bis zu jenem Zeitpunkt hatte Gasser bereits von den Architekten Siccardsburg und van der Nüll, eine Vorauszahlung von 5.025 Florin / Gulden¹⁶⁸ angenommen. Die Baukostenliste des Waffenmuseums enthält keine Angaben zum finanziellen Aufwand für Gassers Werke.¹⁶⁹ Die Architekten Siccardsburg, van der Nüll und Hansen wurden von der Bauleitung angehalten, in Bezug auf die architektonischen Ausschmückungsentwürfe für das Kommandantengebäude und das Waffenmuseum

¹⁶⁴ Österreichisches Staatsarchiv/KA/KM/SR Art. Arsenalbau, K. 10, fol. 10, U 32, nach Krasa-Florian 2007, S. 162.

¹⁶⁵ Wagner-Rieger 1970, S. 122.

¹⁶⁶ Wagner-Rieger 1970, S. 122.

¹⁶⁷ Krasa-Florian 2007, S. 162

¹⁶⁸ Der aktuelle Wert von 5.025 Florin/Gulden beträgt heute 70657.42 EUR. Siehe dazu ein Tool der Österreichischen Nationalbank: <https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>, 16.11.2016.

¹⁶⁹ Kosten der architektonischen und künstlerischen Ausschmückung des Waffenmuseums/Liste des Kriegsministeriums 1903 = 654.953 fl; nicht eingerechnet „sämtliche Werke von Hans Gasser“. Strobl 1961, S. 130.

„ohne Beeinträchtigung des Zweckmäßigen und Schönen mit tunlichster Ökonomie vorzugehen.“¹⁷⁰

Für die Erstellung des künstlerischen Programms am Arsenal ist Feldzeugmeister Vinzenz Freiherr von Augustin, General-Artilleriedirektor und Präses des Arsenal-Baukomitees in Betracht zu ziehen.¹⁷¹ Nach seinen eigenen Angaben hatte er 1849 „[...] in Olmütz Seiner Majestät dem Kaiser Franz Josef den Plan zur Erbauung des dermalen bestehenden Artillerie-Arsenals vorgelegt, der auch gewürdigt und unter meiner obersten Leitung schon in 14 Tagen begonnen wurde.“¹⁷² Das überzogene Baubudget versuchte er dem Kriegsministerium 1852 mit höheren Absichten zu erklären, ergo das Arsenal sollte „[...] als einzige Anstalt ihrer Art in die spätere Zeit für den Zustand der heutigen Kunst und den Grad der Unterstützung, den ihr eine erlauchte Regierung gewährt, ein günstiges Zeugnis übertragen.“¹⁷³

„Am Thurme des Mittelrisalits steht über dem Hauptgesimse zwischen zwei Quadratfenstern in einer Nische mit vortretenden Consolen die Statue der Austria, auf Schild und Schwert sich stützend 10 Fuss hoch aus Margarether-Stein von Hanns Gasser ausgeführt. Die beiden Eckthürme des Risalits tragen in derselben Höhe allegorische Figuren des Giessers, Waffenschmiedes, Wagners und Maschinen-schlossers im rechten Thurme; die Mathematik, Physik, Mechanik und Chemie im linken Thurme, ebenfalls von Hanns Gasser ausgeführt, jede 8 Fuss hoch. [...].“ (I. Das Commandantengebäude (Plan Nr. 3, 4, 5)¹⁷⁴ lautet die Beschreibung Försters, die in

¹⁷⁰ Strobl 1961, S. 33.

¹⁷¹ Krasa-Florian 2007, S. 162. Kieslinger berichtet, dass das architektonische Programm fortwährend geändert wurde. Zu den Hauptvertretern der Artilleriebehörde gehörten Feldzeugmeister von Welden, der Artilleriedirektor und Feldzeugmeister Freiherr von Augustin sowie Feldzeugmeister von Hauslab. Kieslinger 1972, S. 156.

¹⁷² Österreichisches Staatsarchiv/KA/Nachlass Augustin 1560:3, Skizzen aus meinen Dienstjahren, nach Krasa-Florian 2007, S. 162.

¹⁷³ Österreichisches Staatsarchiv/KA/KM/SR Art. Arsenalbau, 5/95 vom 8. April 1852 in einem Schreiben an das Kriegsministerium, wegen des überzogenen Baubudgets, nach Krasa-Florian 2007, S. 163.

¹⁷⁴ Das Kommandantengebäude (Objekt I.), in: „Das K. K. Artillerie-Arsenal zu Wien“, Prachtausgabe von Heinrich Ritter von Förster (1797–1863), Separatabdrücke aus der „Allgemeinen Bauzeitung“, Wien 1866, Blatt 1 (Rückseite).

einer Prachtausgabe (Abb. 65) publiziert wurde. Dadurch sind einige Fakten aus „erster Hand“ überliefert.¹⁷⁵

Die beiden den Hauptturm flankierenden Turmabschlüsse des Risalits sind durch jeweils vier Rundbogennischen gegliedert. In ihnen sind Gassers allegorische Standbilder positioniert. Die Nischen im Rohziegelbau, die zu den Statuen im farblichen Kontrast stehen, begünstigen einerseits ihre Erkennbarkeit, andererseits unterstreichen sie ihre Eigenständigkeit, bieten für sie eine Bühne auf der sie sich präsentieren können. Dennoch bleiben vor allem die weiblichen Personifikationen ihrer Säulenhaftigkeit verhaftet. Im linken Turm (von der Position des dem Gebäude gegenüberstehenden Betrachters gesehen) befinden sich männliche Personifikationen der Berufsstände. Diese sind von links nach rechts der *Schlosser / Maschinenschlosser* (Förster), der *Wagner*, der *Waffenschmied* und der *Metallgießer* (Abb. 66, Gipsplastiken des *Wagners*, *Waffenschmieds* und *Gießers* Abb. 66a). In den Rundbogennischen des rechten Turmes (ebenfalls von links nach rechts) sind die weiblichen Personifikationen der *Mathematik*, der *Geometrie / Physik* (Förster), der *Mechanik* und der *Chemie* (Abb. 67) aufgestellt.¹⁷⁶ Die Gipsplastiken der *Mathematik*, *Mechanik*, *Chemie* und der *Geometrie / Physik* befinden sich im Bestand des Landesmuseums Kärnten (Gesamthöhe inkl. Sockel 35–44 cm, Abb. 67a). Die *Austria* (Abb. 68), die in der Mittelachse der Fassade eine dominante Stelle einnimmt, wurde aus Margarethener Kalksandstein gefertigt und ist ca. 3,16 Meter hoch.

Gasser schuf bereits 1848 eine *Austria* (Abb. 71) für den Reichstag.¹⁷⁷ Der konstituierende Reichstag von 1848 war – ursprünglich – für den 26. Juni einberufen worden. Gasser notierte in seinem Skizzenbuch: „*Heute den 19. May 848 verpflichtete ich mich eine 9 Schuh hohe Figur für Reichs Saal die Austria [...] bis 13. Juny in Gips fertig zu machen ich will mich aber morgen umsehen, wenn ich einen Stein bekomme, so*

¹⁷⁵ Die Gesamthöhe des Turmes gibt Förster mit 117 Fuß (37 Meter) an. In: „Das K. K. Artillerie-Arsenal zu Wien“, Prachtausgabe von Heinrich Ritter von Förster (1797–1863), Separatabdrücke aus der „Allgemeinen Bauzeitung“, Wien 1866, Blatt 1 (Rückseite).

¹⁷⁶ Hierzu berichtete Hermann von „vier weiblichen Statuen: *Mathematik, Mechanik, Technik und Chemie*“ – ein Beispiel für individuelle Interpretation. Hermann 1860, S. 245.

¹⁷⁷ Krasa-Florian 2007, S. 15. Waizer berichtete 1894, dass der Verbleib der Statue unbekannt ist. Krasa-Florian konnte sie 2007 in der Wipplingerstraße, Verwaltungsgerichtshof, ehemalige Österreichisch-Böhmische Hofkanzlei fotografieren.

mache ich sie in Stein was nur viel gewagt für diese kurze Zeit [...]“¹⁷⁸ Schließlich gelang es ihm, obwohl kaum mehr als ein Monat zur Verfügung stand, die Statue in Sandstein zu fertigen. Gasser war für seine rasche Arbeitsweise bekannt und deswegen schon als zu oberflächlich kritisiert worden. Aber Gasser war ein ausgezeichnete Zeichner und wusste seine Ideen schon in seinen zeichnerischen Entwürfen auszuformulieren.

Bei der *Austria* für den Reichstag orientierte er sich noch, besonders in seinen Skizzen, an der *Austria* Schwanthalers (*Austriabrunnen* an der Freyung in Wien, Abb. 72). Gassers *Austria* unterscheidet sich von jenem mehr heroisch-romantisch zu nennenden Stil Schwanthalers durch die Haltung des rechten Armes, die Drapierung des Gewandes sowie durch seine intimere künstlerische Auffassung. Vor allem in der etwas vorgeneigten Haltung von Gassers Figur, wodurch sich die Figur praktisch zum Betrachter wendet, offenbart sich für Krasa-Florian die unterschiedliche Auffassung der beiden Künstler. Für Gasser ist es eher untypisch, dass er sich bei seinem Entwurf so eng an einer fremden Vorlage orientiert.

Anlässlich der Rückkehr Kaiser Franz Josephs I. von seiner Ungarnrundreise am 14. August 1852 war ein Triumphbogen errichtet worden. Diesen schmückte Gassers monumentale *Austria*.¹⁷⁹ Somit wurde paradoxerweise dieselbe Figur im Reichstag zum Sinnbild für revolutionäre Errungenschaften und gleichzeitig zum Symbol des wiederhergestellten Kaisertums.¹⁸⁰ Letzteres versinnbildlicht sie gleichermaßen an der Fassade des Kommandantengebäudes.

„Diese Statue der Austria [...] war eine Zwischenarbeit Gasser’s mit welcher er mitten im Geschäftsdrange gleichsam überrumpelt wurde“¹⁸¹, berichtet Waizer. Seiner Meinung nach kam der Auftrag für den Triumphbogen also zu einem ungünstigen Zeitpunkt. Es ist mehrfach sowohl schriftlich – beispielsweise in Försters Bauzeitung (1856) – als auch bildlich¹⁸² überliefert worden, wie jener Triumphbogen (Abb. 73)

¹⁷⁸ Nach Krasa-Florian 2007, S. 13; Skizzenbuch, Inv. Nr. 3925, in Villach, Stadtmuseum.

¹⁷⁹ Auch hierzu gibt es fehlerhafte Überlieferungen beziehungsweise Eigeninterpretationen, wie beispielsweise von Hermann (1860, S. 244), der über „eine kolossale, ja monströse Viktoria in der Höhe von 32‘“ berichtet.

¹⁸⁰ Rohsmann 1985, S. 22.

¹⁸¹ Waizer 1894, S. 111.

¹⁸² Bei der bildlichen Überlieferung gibt es Unterschiede. Auf Franz Kollarz’ Lithografie (ÖNB, Inv. Nr.: 166396-B) ist jener Triumphbogen mit zwei Genien und ohne Adler wiedergegeben.

aussah. Es sind die monumentale Figur der *Austria* (32 Fuß, ca. 10 Meter hoch), die einen Lorbeerkranz hochhält, vier Genien (15 Fuß, ca. 5 Meter hoch) sowie vier Adler zu erkennen. Der Kern der Statuen bestand aus hölzernen, mit Stroh gefüllten Gerüsten, die mit Draperien verkleidet wurden.¹⁸³ Die Köpfe wurden aus Papiermaché gefertigt. Gasser war im Jahre 1852 sehr beschäftigt. Zu den wichtigsten Aufträgen dieser Zeit zählen das Wieland-Monument für Weimar, Entwürfe zum Figurenprogramm des Arsenal's sowie der Auftrag für den Wiener Rathaussaal. Verglichen mit dem ephemeren Werk der Statue der *Austria* haben diese Aufträge sein Talent und seine Kompetenz wesentlich stärker beansprucht. Gasser hatte sich kontinuierlich mit der Allegorie der *Austria* beschäftigt, wovon noch weitere Einträge im Werkverzeichnis Wagners zeugen:

- *Modelle für die Semmering-Bahn-Einweihung von 2 Statuengruppen: Austria, Handel und Industrie in Schutz nehmend [...]*¹⁸⁴
- *Modell einer Brunnen-Gruppe für den Eisenbahnhof am Molo in Triest, Bassinbecken und 1 Austria und 1 Tergeste, beide mit Flußpferden obenauf auf der durch einen Säulenschaft getragenen Schale stehend [...]*¹⁸⁵
- *Plastische Dekorierung des Wiener Rathaussaales; 1 Austria, 1 Vindobona [...]*¹⁸⁶

Die *Austria* (Abb. 68) des Kommandantengebäudes steht im Zentrum des Figurenprogramms des Arsenal's. Skizzen des Architekten van der Nüll zeigen, dass ursprünglich die Figur des *Hl. Georgs*¹⁸⁷ geplant war, was zusammen mit den zur Ausführung gekommenen Figuren eine ikonografische Einheit ergeben hätte.¹⁸⁸

¹⁸³ Krasa-Florian 2007, S. 95.

¹⁸⁴ Wagner 1870, S. 6.

¹⁸⁵ Wagner 1870, S. 6.

¹⁸⁶ Wagner 1870, S. 6.

¹⁸⁷ Pläne im Technischen Nationalmuseum Prag, Architektursammlung: Nüll 2, Skizzen zu Obj. I, Bleistift, 22,25 x 29,1 cm und 36,3 x 25,3 cm, jeweils unsign., undat. und unbeschr., nach Hoffmann 1972, S. 34–35.

Der Heilige Georg wurde als *miles christianus*, als „Soldat Christi“ zur Identifikationsfigur der Ritter und Krieger. Er war als Krieger und Erlöser beliebt, Patron der Kreuzritter, Schutzherr der Waffenschmiede und er wurde zu den 14 Nothelfern gezählt. Im Mittelalter war Georg der Patron von Städten, Burgen sowie Herrscherhäusern.

¹⁸⁸ Krasa-Florian 2007, S. 162. Hier ist eine fehlerhafte Liste aufgeführt: „*Mathematik, Mechanik, Chemie, Geometrie, den Waffenschmied und Metallgießer, die Tapferkeit und Intelligenz [...]*“. Die

Letztendlich war „*In dem Mittelfelde ober dem Haupttor in einer Nische stehend, [...] das Kaiserthum Österreich versinnbildlichend die Austria mit der Mauerkrone auf dem Haupte, dem lorbeerumwundenen Schwerte in der Rechten und dem Schilde mit dem heraldischen Doppeladler in der linken Hand aus Stein gearbeitet beantragt [...]*“.¹⁸⁹

Der gipsplastische Entwurf der *Austria* (Abb. 69) und die Daguerreotypien aus dem Bestand der Albertina (Abb. 70, 70a)¹⁹⁰, auf denen das Gipsmodell samt Architekturmodell abgebildet ist, zeigen die Figur mit einer Mauer-Helm-Kombination bekrönt – die heutige *Austria* trägt überdies auch einen stilisierten Lorbeerkranz. Das heutige Aussehen ist in Bezug auf die ursprüngliche Intention des Künstlers infrage zu stellen, weil sich der Kopf respektive die Physiognomie der Figur als stark schematisiert, sozusagen grob geschnitzt beschreiben lässt. Das betrifft aus diesem Ensemble sowohl die Standbilder, die die *Mathematik* und die *Geometrie* darstellen, wie auch die weiblichen Personifikationen von der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums, die später besprochen werden.

Der Vergleich der Standbilder – wie die *Austria*, die *Mathematik* und die *Geometrie* (Abb. 68, 67) sowie die Personifikationen der *Stärke*, der *Gerechtigkeit / Wachsamkeit*, der *Religion* und *Weisheit* (Abb. 74) – von der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums mit den ihnen entsprechenden Gipsplastiken (Abb. 69, 67a, 74a) ergibt, dass die Physiognomien der beiden Objektreihen stark voneinander abweichen. Diese Differenzen resultieren aus den Kriegsschäden des Zweiten Weltkrieges.

Historische Fotografien (Abb. 75, 75b) von der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums belegen, dass die Köpfe der weiblichen Figuren abgebrochen waren. Derartige Schäden dürften auch dem Erscheinungsbild der oben genannten Figuren des Kommandantengebäudes zugrunde liegen, welche anhand eines Vergleiches zwischen historischen Fotografien und aktuellen Aufnahmen erkennbar werden (Abb. 75a, 76). Warum wäre sonst beispielsweise eine adäquate Umsetzung der gipsplastischen Vorlagen in das Original bei der *Mechanik* und *Chemie* (Abb. 67, 67a)

Tapferkeit und *Intelligenz* gehören nicht zum Figurenprogramm des Kommandantengebäudes, sondern zu jenem des Heeresgeschichtlichen Museums.

¹⁸⁹ Österreichisches Staatsarchiv/KA/KM/SR Art. Arsenalbau, K. 10, nach Krasa-Florian 2007, S. 162.

¹⁹⁰ Inv. Nr.: FotoGLV2000/9978, Inv. Nr.: FotoGLV-2000/9980.

möglich gewesen, bei der *Geometrie*, der *Mathematik* und teilweise bei der *Austria*¹⁹¹ aber nicht? Gassers Œuvre zeigt, dass seine Plastiken exakt nach seinen Modellstudien in die Originale umgesetzt wurden unabhängig davon welchen Anteil seine Gehilfen daran hatten. Die Frage lässt sich wie oben beantworten und belegen, das heißt die unterschiedlichen, schematischen Physiognomien sind auf Kriegsschäden und die darauf folgenden Restaurierungsmaßnahmen zurückzuführen (mehr dazu im Kapitel „Allegorien an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums“).

Die *Austria* zeigt an und für sich wenige klassizistische Stilmerkmale. Sie steht zwar im klassischen Kontrapost, aber da sie in einem langärmeligen, an der Taille gegürteten Gewand dargestellt ist, verschwindet das Spielbein unter dem nicht faltenreichen, nicht voluminösen Rock. Durch das Hinzufügen eines schweren, breiten Gürtels – neben Schild und Schwert, welche zum Formenrepertoire der Rittergestalten gehörten – verlieh Gasser der Gestalt der *Austria* eine verstärkt militärische Würde. In Summe handelt es sich bei Gassers *Austria* um eine Neuschöpfung; dies verdeutlicht der Vergleich mit der *Austria* des Reichstages und Schwanthalers Brunnenfigur an der Freyung. Eine gewisse Analogie ist zu Schwanthalers Allegorie der *Münchner Vorstadt Au* (30er Jahre des 19. Jahrhunderts, Abb. 77) erkennbar, einer Brunnenfigur, die aus weißem Kalkstein lebensgroß gefertigt worden war. Sie ist in einem knöchellangen, unantikisch wirkenden, an der Taille gegürteten Kleid mit darüber liegendem Umhang sowie Mauerkrone dargestellt. Der Umhang sowie Schild und Kranz sind Elemente, die zum Formenkanon beider Künstler, Schwanthaler und Gasser, gehörten. Eine formale Analogie ist bei den beinahe identischen Umhängen und den kontemplativen Physiognomien festzustellen. Beide Standbilder personifizieren Territorien.

Gassers *Austria* veranschaulicht, wenn man sie mit Kliebers *Minerva* (Abb. 78) und mit der *Minerva* (Abb. 79) Bernard de Montfaucons (1655–1741) vergleicht, wie eng sich Klieber an die akademischen Vorlagen hielt und auch wie weit sich Gasser davon entfernte. Nur mehr Schild sowie Stand- und Spielbein sind als gemeinsame Nenner zu erkennen. Gassers *Austria* weicht gänzlich von dem die Nacktheit präferierenden Klassizismus ab.

¹⁹¹ Vermutlich gehört in diese Reihe auch der *Schlosser*, dazu existiert aber keine zum Vergleich heranziehbare Gipsplastik. Nur die grobe Physiognomie lässt darauf schließen. Die Physiognomien der anderen drei männlichen Personifikationen erscheinen wesentlich subtiler, differenzierter.

Gasser fühlte sich besonders der mittelalterlichen Kunst der deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts verbunden; besonders beeindruckt war er von der Nürnberger Kunst dieser Zeit. In Bezug auf die Formsprache der allegorischen Gestalten Gassers im Wiener Arsenal wird in der Forschung sowohl Peter Vischers d. Ä. (1455–1529) *Sebaldusgrab* (1508/19) als auch Schwanthalers *Tafelaufsatz für den Kronprinzen Maximilian* (1842/44, Abb. 80) zum Vergleich herangezogen.¹⁹² Krasa-Florian kompariert das Selbstbildnis Peter Vischers vom *Sebaldusgrab* (Abb. 81) mit dem *Waffenschmied* oder dem *Metallgießer*. Gasser kannte das *Sebaldusgrab* aus eigener Anschauung.¹⁹³ Es ist als Inspirationsquelle in Betracht zu ziehen, dennoch gelten die Allegorien Gassers als seine individuellen Kreationen. Er versieht sie eigenständig mit Attributen und er erfindet für sie Kostüme. Die Personifikationen der physisch arbeitenden männlichen Berufsstände (Abb. 66) sind, trotz ihres wirklichkeitsnahen Erscheinungsbild als Kunstfiguren anzusehen. Keiner würde in Wirklichkeit so bekleidet seinen Beruf ausüben – weder der Waffenschmied in Sandalen noch der Gießer in seiner eleganten Pose und Aufmachung mit Strumpf, Halstuch und städtisch anmutendem Kopfschmuck. Außerdem konnten die Erzeugnisse dieser Berufsstände zum Zeitpunkt der Erbauung des Arsenalts bereits industriell hergestellt werden. Diese Personifikationen und gleichsam die Darsteller der Nationen am Börsengebäude – auf die ich im Kapitel „Das Figurenprogramm des Bank- und Börsengebäudes“ noch eingehen werde – hinterlassen den Eindruck, als wären sie verkleidete Teilnehmer eines Festzuges.¹⁹⁴

Der Stil der weiblichen Personifikationen (Abb. 67) spiegelt einerseits Gassers eigenen Formwillen wider, andererseits sind auch noch antikisierende Merkmale zu beobachten, zum Beispiel bei der *Mathematik* und *Geometrie*. Der Umhang der *Mathematik*, vorne in einer dreieckförmigen Drapierung endend, ist von akademisch-klassischen Darstellungsweisen inspiriert. Klieber verhüllte seine *Polyhymnia* und *Kalliope* in ähnlich drapierten Gewändern (Abb. 58). Das Gewand der *Geometrie* ist – ähnlich den antikisierenden Gewändern – nur an den Schultern genestelt und lässt die Arme nackt. In dieser Hinsicht ist die *Geometrie* singulär in der Gruppe der weiblichen Allegorien dargestellt. Die oft erkannte „Empfindung“ der Gasserschen Allegorien

¹⁹² Krasa-Florian 2007, S. 164.

¹⁹³ Waizer 1872, S. 26.

¹⁹⁴ Rohsmann 1985, S. 22.

kommt in den bauplastischen Figurenprogrammen nicht durch sinnlich-nackt dargestellte Körperpartien zum Ausdruck. Es gibt nur wenige Ausnahmen – beispielsweise bei der *Geometrie*, wo die Arme, oder bei der *Stärke* des Heeresgeschichtlichen Museums, wo der Oberkörper frei blieb. Heroische beziehungsweise nur partielle Nacktheit gibt es bei den männlichen Personifikationen ebenso wenig. Gassers bauplastische Allegorien sind generell vollständig bekleidet, oft versehen mit zahlreichen, minutiös dargestellten Details (siehe auch die männlichen Tugenden des Heeresgeschichtlichen Museums oder die Figuren des Bank- und Börsengebäudes).

Die *Mechanik* und die *Chemie* sind Ausdruck des Gasserschen Formwillens. Das Gewand der *Mechanik* weicht von akademischen Vorlagen ab; es kam bei der *Industrie* für die Credit-Anstalt (Kapitel: Die figürliche Bauplastik der Wiener Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe) erneut, nahezu identisch zum Einsatz. Die geflochtenen Zöpfe ihrer Frisur und das in ihrer Körpermitte doppelt gegürtete, faltenreiche Gewand korrespondieren mit dem Erscheinungsbild des Attributs – in dem zwei spiralförmige Gewinde eingebunden sind – welches sich nicht als ein reales Gerät des 19. Jahrhunderts erkennen lässt.¹⁹⁵ Ihr Attribut weist möglicherweise auf die Modernität des Militärs, auf die Anwendung moderner Telekommunikationssysteme hin. Die Figur posiert wie eine Säule, ohne ausladende Gesten, in sich gekehrt und ist gleichsam in einem komplizierten Kontrapost festgehalten.

Ein Gipsabguss¹⁹⁶ der *Mechanik* befindet sich im Bestand des Landesmuseums Kärnten (Abb. 67a). Auf einer Daguerreotypie¹⁹⁷ der Albertina sind die *Mechanik* und eine weitere weibliche Allegorie zu erkennen (Abb. 82; auf Abb. 82a ist die *Mechanik* solo¹⁹⁸, aber in einer Rundbogennische positioniert abgelichtet). Es ist anzunehmen, dass es sich bei der zweiten Figur um einen alternativen Entwurf der *Mechanik* handelt. Der stark nach rechts gewendete Kopf hätte in einer linear aufgestellten Figurenreihe zum Zentrum hingeführt, aber die Aufstellung in den Turmabschlüssen verlangte ohnehin nicht nach einer solchen Blick- und Bewegungslinie. Durch die Form der Türme ergibt sich eine konvexe Reihung der Figuren, bei der eine zum Zentrum der

¹⁹⁵ Das Attribut ist Gassers Eigenkreation (Morseapparat?), es ist nicht eindeutig identifizierbar. Die *Mechanik* erinnert in gewisser Hinsicht auch an die Fabrikarbeiterinnen der Textilindustrie. Aber in Bezug zum Militär wäre eine solche Deutung weniger relevant als eine auf die Telekommunikation hindeutende.

¹⁹⁶ Inv. Nr. K 703.

¹⁹⁷ Inv. Nr.: FotoGLV2000/9993.

¹⁹⁸ Inv. Nr.: FotoGLV2000/10007.

Figurengruppe hinführende Bewegungsrichtung in Körperhaltung und Drapierung nicht geboten wäre. In diesem Konzept musste die Figur der *Austria* genug Präsenz haben, um auch als ideeller Mittelpunkt der Figurengruppe wahrgenommen zu werden.

Die *Chemie* (Abb. 67) ist ein weiteres Zeugnis für Gassers Detailliebe; zu nennen ist beispielsweise die Flammen imitierende Frisur, die mit den Flammen im Attribut korrespondiert. Ein Vergleich mit Kliebers Entwurf¹⁹⁹ zum Lünettenrelief der *Chemie* (Abb. 83) für die Fassade des Wiener Polytechnikums (heute Technische Universität) belegt, wie Gasser tradierte Gestaltungsformen in eigener Weise umzuformulieren wusste. Kliebers *Chemie* ist in eine horizontal angelegte Komposition eingebunden und wird von Attributen sowie einer Assistenzfigur umgeben. Ihr Chiton imitierendes, an den Oberarmen an mehreren Stellen geknüpftes Gewand unterscheidet sich deutlich von jenem der Gasserschen *Chemie*. Letztere erscheint gänzlich in ein Gewand gehüllt. Unter dem weiten Umhang trägt sie eine bodenlange und langärmelige an der Hüfte gegürtete Robe. Ihr Attribut, ein Bunsenbrenner, ergänzte der Künstler mit einem hohen Sockel, wodurch es in die säulenhafte Figurenkomposition integriert wurde.

Die weiblichen Personifikationen des Kommandantengebäudes sind – ursprünglich – in kontemplativer Haltung dargestellt. Sie repräsentieren die Wissenschaften, die Tätigkeiten des Geistes. Gemeinsam mit den physisch tätigen männlichen Personifikationen tragen sie zur militärischen Stärke der *Austria* bei – die Fähigkeiten des Geistes und des Körpers im Dienste des Kaisertums Österreich.

Als ein alternativer Entwurf für die *Geometrie* kommt eine Figur auf einer Daguerreotypie²⁰⁰ *Junge Frau mit einem Apfel [...] in der Hand, den einen Fuß auf zwei Bücher gestellt* der Albertina (Abb. 84) infrage. Ob in diesem Entwurf ein Hinweis auf Newtons Apfel, also sein Gravitationsgesetz, zum Ausdruck kommen sollte, muss offenbleiben, weil dafür keine Belege existieren. Es wäre jedoch eine Erklärung für die divergierenden Namen in der Forschung, die die Figur entweder als *Physik* oder *Geometrie* bezeichnen. Das heißt, es wäre denkbar, dass in einer der Entwurfsphasen noch eine Allegorie der Physik eingeplant war. In der heutigen Aufstellung ist die Bezeichnung *Geometrie* passend, denn die Figur ist mit einem Stechzirkel in der Rechten ausgestattet, ein aus der Ikonografie bekanntes Attribut der Geometrieallegorien. Ein Beispiel für diese ikonografische Tradition sei die Illustration *Die*

¹⁹⁹ Josef Klieber, *Vier allegorische Darstellungen: Architektur, Mechanik, Mathematik, Chemie*, Albertina, Inv. Nr. 5601.

²⁰⁰ Inv. Nr.: FotoGLV2000/10031.

Philosophie, die sieben freien Künste (septem artes liberales) und die Poeten aus dem Hortes Deliciarum der Herrad von Landsberg (12. Jahrhundert) genannt.

Als Vergleich kann die *Geometrie* (Abb. 86g) des Berliner Zeughauses (1695–1729) herangezogen werden. Den Mittelrisalit des Zeughauses (in der Straße Unter den Linden) schmückend stehen Statuen, welche die Wissenschaften *Mechanik, Geometrie, Arithmetik* und *Ballistik* symbolisieren. Die bauplastische Ausstattung diente zur Verherrlichung der Kriegskunst und der Huldigung an den Kriegsherrn. Neben den Bildhauerarchitekten Andreas Schlüter (1660–1714) wirkte Jean de Bodt (1670–1745) als leitender Architekt maßgeblich auf das Erscheinungsbild des Bauwerks ein. Der französische Bildhauer Guillaume Hulot (1652–1722) schuf die oben genannten weiblichen Allegorien des Hauptportals. Die *Geometrie* des Zeughauses bekam als Assistenzfigur einen Putto zugeteilt. Er hält ein entrolltes Pergament, auf dem unter anderen sowohl eine Skizze des pythagoreischen Lehrsatzes (Kathetensatz) als auch das in einem Kreis eingeschriebene gleichseitige Dreieck zu erkennen sind. In einem Kreis eingeschriebene geometrische Formen scheinen auch auf der Tafel der Gasserschen *Geometrie* abgebildet zu sein.²⁰¹ Auch Gassers *Mathematik* hält eine Tafel mit dem Schema des pythagoreischen Satzes (Kathetensatz) in der Linken. Hulots Allegorien müssen nicht als direkte oder indirekte Inspirationsquellen angenommen werden, aber man kann davon ausgehen, dass das Berliner Zeughaus als architektonisch und repräsentativ wertvolles Bauwerk an der Wiener Akademie der bildenden Künste bekannt war. Sowohl die Architekten des Kommandantengebäudes als auch Gasser als Bauplastiker hatten Interesse daran jenes Bauwerk kennenzulernen. Die Bauplastiken beider Bauwerke, des Berliner Zeughauses und des Kommandantengebäude des Wiener Arsenal, gehören formal zu unterschiedlichen Stilrichtungen, nur thematisch sind sie miteinander verwandt.

Interessant erscheint Gassers Detailreichtum, der bei ihm immer wieder zu beobachten ist, und wie genau er die auf den Modellen (Abb. 67a) vorformulierten Details für die Originale übernimmt. Das Attribut der *Mathematik*, die Tafel mit dem Schema des pythagoreischen Satzes, ist zum Beispiel in der Endfassung genauso wie

²⁰¹ Mir war es nicht möglich, dies am gipsplastischen Entwurf zu verifizieren, da ich das Original im Bestand des Landesmuseums Kärnten nicht einsehen konnte. Die Abbildung in der Publikation Rohsmanns lässt diese Formation erahnen. Die Figur am Kommandantengebäude ist wegen der Höhe nicht exakt einsehbar, außerdem ist die Oberfläche der Tafel etwas verwittert.

auf dem Gipsmodell ausgeführt, obwohl niemand das Schema – aufgrund des Aufstellungsortes der Figur – mit freiem Auge hätte erkennen können.²⁰²

Bis jetzt konnten keine zu diesem Figurenensemble zugehörigen Zeichnungen ausfindig gemacht werden. Außer einer Kopfstudie²⁰³ zur Figur des *Metallgießers* (Abb. 85) können die Gipsplastiken und ab hier auch die Daguerreotypien (Abb. 86, 86a, 86b, 86c, 86d, 86e, 86f) als vorbereitende Studien in Evidenz gehalten werden. Anhand einiger Daguerreotypien lässt sich nachvollziehen, wie Gasser mithilfe von Architekturmodellen die Proportionen und die Wirkung der Figuren sorgfältig studierte.

Gasser musste bei seinen Entwürfen die Höhe, in der die Originale positioniert werden sollten, berücksichtigen. Seine Kompetenz diesbezüglich beweist exemplarisch die *Austria*. Die gelangten Körperproportionen des gipsplastischen Modells verflüchtigten sich am Original aufgrund der Untersicht.

Die Rolle der *Austria* war festgelegt, sie sollte das Kaisertum Österreich versinnbildlichen. Sie musste majestätisch wirken. Ein Faktum, das diese Wirkung abschwächte, ist die Höhe (ca. 37 Meter), in der das Standbild angebracht wurde.

Bauplastik wird, bedingt durch ihre Fernsichtigkeit und ihre enge Verbundenheit mit der Architektur, im Allgemeinen weniger intensiv wahrgenommen als vergleichsweise ein Denkmal. Vergleicht man Ferkorns *Denkmal des Erzherzogs Karl* am Heldenplatz Wiens und die Bauplastiken Gassers für das Arsenal, wird deutlich, wie ungleich diese Leistungen für die Betrachter wahrnehmbar sind und dass die Architekturplastik deshalb generell einen weniger gewichtigen Status im Œuvre eines Bildhauers einnimmt als Denkmäler. Das heißt Ferkorns monumentale Werke im repräsentativen, zentralen Raum Wiens positioniert lassen den Namen des Künstlerkollegen nie vergessen, hingegen können Gassers Bauplastiken eine solche Präsenz nicht erreichen.

Die Gipsplastiken der *Mathematik*, *Geometrie*, *Chemie*²⁰⁴ und des *Wagners* sowie des *Waffenschmieds* sind mit JG, die originalen Standbilder (nicht alle) mit HG monogrammiert. Dieser Unterschied resultiert daraus, dass Gasser sein Monogramm

²⁰² Heute macht das beispielsweise eine Digitalkamera möglich, damals wäre es eventuell durch ein Fernrohr erkennbar gewesen.

²⁰³ Graphitstift auf Papier, 12,8 x 13,1 cm, Inv. Nr.: 6731, Landesmuseum für Kärnten.

²⁰⁴ Im Attribut der *Chemie* war das verschlungene JG Monogramm ein zweites Mal als Bestandteil einer vegetabilen Verzierung eingefügt. Dieses ist auch beim Originalstandbild vorhanden.

änderte, um nicht mit Josef Gasser (dem vermeintlichen Bruder bzw. Verwandten) verwechselt zu werden. Bei den meisten Bauplastiken ist im Sockel das Datum 1853 eingemeißelt. Im Wagners Werkverzeichnis sind 1853 in der Spalte „*Scizziert oder entworfen anno*“ und 1855 in der Spalte „*Ausgeführt anno*“ angegeben. Es ist dem Verzeichnis auch zu entnehmen, dass die allegorischen Figuren überlebensgroß (7 Fuß) und die *Austria* 9 Fuß hoch sein sollten – entgegen Försters Angaben (8 Fuß bzw. 10 Fuß). Demnach werden die Standbilder zwischen 2,20 Meter (7 Fuß) und 2,52 Meter (8 Fuß) hoch gewesen sein und die *Austria* zwischen 2,80 und 3,10 Meter.²⁰⁵ Der heutige Zustand der Statuen ist akzeptabel, obwohl man einige leicht verwitterte Stellen entdecken kann. Beim *Schlosser* ist „*Schlosser*“ und beim *Metallgießer* „*Gießer*“ (schon etwas verwittert) in den jeweiligen Sockeln eingemeißelt. Dass bei den anderen Figuren die Inschriften fehlen, kann auch auf Kriegsschäden zurückzuführen sein. Die *Austria* trägt Gassers Monogramm „HG“ in der Schildspitze.

Die stilistische Analyse des Figurenprogramms ergibt, dass Gasser Personifikationen erfindet, die einerseits in der traditionellen Ikonografie verwurzelt sind, andererseits sich stilistisch schon zum Realismus hinbewegen. Welcher Anteil Gasser bei der Erstellung des Konzeptes zufiel, ist aufgrund der Aktenlage nicht zu eruieren. Möglicherweise wurden – wie auch beim Auftrag der Opernbrunnen²⁰⁶ – zwischen den Architekten und Gasser mündliche Vereinbarungen getroffen. Das ikonografische Programm an der Fassade des Kommandantengebäudes demonstriert sowohl die Macht des Militärs und des Kapitals als auch die der expandierenden Industrie.²⁰⁷ Auf die Machtdemonstration folgen die Tugenden, durch die sich sowohl Untertanen als auch Herrscher auszeichnen sollten.

6.2 Die Allegorien an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums

Noch während des Baues des Waffenmuseums (heute Heeresgeschichtliches Museum, Abb. 4) im Arsenal in den Jahren 1852 / 1853, begann man mit der architektonischen Ausschmückung. Die des Außenbaues wurde 1857 vollendet. Mit der künstlerischen Leitung der Ausschmückungsarbeiten hatte Kaiser Franz Joseph I. Theophil Edvard

²⁰⁵ Die Maße konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgeprüft werden.

²⁰⁶ Es wird vermutet, dass die Ikonografie der Brunnen von Gasser selbst stammt und dass Vereinbarungen zwischen van der Nüll und Gasser mündlich getroffen worden sind. Krause 1972, S. 263.

²⁰⁷ Rohsmann 1985, S. 23.

Hansen betraut.²⁰⁸ Nicht immer und nicht alle seine Vorschläge wurden widerstandslos angenommen. Der Kaiser und seine Berater nahmen zunehmend Einfluss²⁰⁹ auf das Geschehen. Hansen hatte beispielsweise auch darüber genaue Vorstellungen, wer der fähigste Künstler für die Freskierung des Bauwerkes sei. Für sein Gesamtkunstwerk erachtete er die Freskenentwürfe Carl Rahls als richtige künstlerische Ergänzung.²¹⁰

Die reiche architektonische Gestaltung des Außenbaues ergänzte Hansen an sämtlichen Trakten durch Verzierungen aus Terrakotta und Eisen. Er legte auf die Ausschmückung des Mitteltraktes besonderen Wert und verlieh ihm mithilfe der Sandsteinplastiken von Hanns Gasser ein besonderes Charakteristikum. Diese dürften noch im Jahr 1854 entstanden sein, denn weder in den Akten des Jahres 1855 noch im Kommissionsprotokoll von 1856, das die noch ausstehenden Arbeiten beschreibt, werden sie erwähnt.²¹¹ Dass sich die Figuren im Oktober des Jahres 1856 an Ort und Stelle befanden, geht aus dem Kommissionsprotokoll²¹² vom 10. Oktober 1856 hervor, in dem über einem Sprung im Sockel der *Gerechtigkeit* berichtet wurde.

Anhand von Plänen aus dem Bestand des Kupferstichkabinetts ist nachvollziehbar, wie die figürliche Bauplastik im Laufe der Entwurfsphasen Gestalt annahm.²¹³ Eine nennenswerte Skizze des Aufrisses (557 [H] x 1217 [B] mm, Inv. Nr.: 19 841, Abb. 87), wurde mit schwarzer Tinte und Bleistift ausgeführt. Sie ist wie folgt signiert und datiert: „Wien d. 29 Januar 1850. L. Förster & TEHansen.“ Auf diesem, noch von beiden

²⁰⁸ Strobl 1961, S. 37.

²⁰⁹ Das architektonische Programm wurde fortlaufend in Zusammenarbeit der Architekten und der militärischen Fachleute geändert. Kieslinger 1972, S. 156. Das belegen auch die vorhandenen Fassadenentwürfe inklusive der figürlichen Bauplastik.

Leider berichtet auch Kieslinger unrichtig über Gassers Plastiken. Er zählt die *Tapferkeit*, *Fahrentreue*, *Aufopferung* und *Kriegerische Intelligenz* auf, jedoch ist ihre Position im Mittelteil über den vier Fensterpfeilern inkorrekt; auf ihnen sind nämlich die weiblichen Personifikationen positioniert. Kieslinger 1972, S. 158.

²¹⁰ Die Ruhmeshalle wurde schließlich von Carl von Blaas (1815–1894) freskiert.

²¹¹ Strobl 1961, S. 38.

²¹² Kommissionsprotokoll vom 10. Oktober 1856, im Bestand des Heeresgeschichtlichen Museums.

²¹³ Auf der Liste des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien konnte ich noch einen Plan mit der Inv. Nr. 19 813 finden (1745 [H] x 1603 [B] mm), aber nicht einsehen. Auf Strobls Katalogliste ist dieser mit der Nummer 13 eingetragen. Strobl 1961, S. 111. Seltsamerweise gibt sie dafür eine Signatur beziehungsweise einen Vermerk an, die / der identisch ist mit jener / jenem auf der Lithografie mit der Inv. Nr. 19 848. Aber die angegebenen Formate sind unterschiedlich.

Architekten – Förster²¹⁴ und Hansen – gemeinsam entworfenen Plan ist die figürliche Bauplastik schematisch und skizzenartig mit Bleistift eingezeichnet worden. Es ist zu erkennen, dass die obere Figurenreihe aus sitzenden Figuren bestehen sollte und die untere Reihe aus auf Säulen positionierten, stehenden Figuren.

Bis ins Jahr 1852 reichen Hansens eigene Entwürfe zurück. Hansens mit schwarzer, roter und blauer Tinte sowie Bleistift gezeichneter Entwurf²¹⁵ (Abb. 88) stammt vom März 1852. Dieser misst 743 x 521 mm. Die obere Reihe der figürlichen Bauplastik besteht aus sitzenden weiblichen Figuren. Sie sind einheitlich gestaltet, jeweils mit Krone, Lanze und Schild ausgestattet. Sie sind Personifikationen einiger Kronländer, was die Inschriften hinter den jeweiligen allegorischen Gestalten verdeutlichen. Eindeutig lesbar sind die Inschriften hinter der zweiten, dritten und vierten Figur: AUSTRIA, HUNGARIA und ITALIA. Das heißt, dass die figürliche Plastik noch auf einer anderen konzeptionellen Grundlage basierte. In der Bedeutung des Bauwerkes hätten die wichtigsten Kronländer eine stärkere Präsenz zugeteilt bekommen. Die untere Reihe der Allegorien besteht aus vier Rittergestalten, ebenfalls einheitlich und stereotyp dargestellt. Jede von ihnen ist mit Schild, Lanze und Helm versehen. Eine stärkere gotische Reminiszenz lässt sich an den Konsolfiguren über den Köpfen der Ritter beziehungsweise an den Pfeilern des Balkons ausmachen.²¹⁶

Eine Lithografie²¹⁷ des Fassadenentwurfs zum Mitteltrakt des Heeresgeschichtlichen Museum, mit der Dimension 582 (H) x 3465 (B) mm befindet sich im Bestand des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildende Künste Wien (Abb. 89). Laut Signatur wurde dieser Planentwurf „Entworfen und gezeichnet von TE. Hansen. Die Statuen v. Bildhauer Gasser“.²¹⁸ Dazu der Vermerk: „Mit Rücksicht auf das Verzeichnis der gesamtem Ornamente und den hiezu bestimmten Materialien, der

²¹⁴ Mit dem Bau des Museums und der Gewehrfabrik wurden zunächst Ludwig Förster (1797–1863) und Theophil Hansen gemeinsam betraut. Die beiden Architekten lösten im Jahre 1851 ihre Geschäftsverbindung auf. Danach übertrug der Kaiser die Vollendung des Waffenmuseums und der Gewehrfabrik auf Hansen allein (nach dessen eigenen Angaben). Strobl 1961, S. 19.

²¹⁵ Inv. Nr.: 19 827.

²¹⁶ Sie sind bereits auf dem mit Bleistift gezeichneten gemeinsamen Entwurf Försters und Hansens vorhanden. Inv. Nr. 19 841.

²¹⁷ Inv. Nr.: 19 848; Aus konservatorischen Gründen durfte ich die Lithografie nicht ansehen, ich erhielt aber eine Fotografie. Vielen Dank dafür an Herrn MMag. René Schober, Provenienzforschung, Akademie der bildenden Künste, Wien.

²¹⁸ Strobl 1961, S. 111.

Ausbau d. vorliegenden Objekts genehmigt. Wien den 14. Sept. 1853. Augustin Fzm.“ Unter Statuen v. *Bildhauer Gasser* ist zu verstehen, dass Gasser seine gipsplastischen Entwürfe den Architekten bereits vorgelegt hatte. Die unwesentliche, formale Differenz zwischen den auf Hansens Planzeichnung aufscheinenden Figuren und den Originalen kann darin begründet sein, dass Hansen diese aus der Erinnerung einzeichnete. Aufgrund der oben besprochenen Entwürfe lässt sich feststellen, dass Gasser, als Bauplastiker, bei seiner Zusammenarbeit mit dem Architekt autonom bleiben konnte. Auf die Pläne, mit stereotypischer, figürlicher Bauplastik, folgte die mit Gassers Kreationen versehene, genehmigte Entwurfszeichnung.

Der von Förster publizierte Fassadenentwurf des Heeresgeschichtlichen Museums (Abb. 90) erschien mit der von Gasser entworfenen figürlichen Bauplastik. Dabei sind im Vergleich zur Lithografie mit der Inv. Nr.: 19 848 einige kleine Differenzen ersichtlich. Hansen zeichnete die *Gerechtigkeit / Wachsamkeit* als drittes Standbild statt als zweites wie in der Endaufstellung. Dementsprechend zeigt sich die *Religion / Frömmigkeit* in umgekehrter Reihenfolge, also als zweite Figur. Der Putto, der der *Religion / Frömmigkeit* beigelegt ist, scheint an ihrer rechten Seite, statt wie in der Endfassung auf der linken, auf. Zusätzlich erhielt die Figur eine aufgeschlagene Bibel. Die untere Reihe der männlichen Figuren entspricht im Wesentlichen der Endfassung. Lediglich Pose und Gewand der *Fahrentreue* unterscheiden sich von Försters publizierter Version und vom ausgeführten Standbild.

Die drei monumentalen Bögen der Eingangshalle sind von den auf säulenartigen Postamenten positionierten Standbildern flankiert. Von links nach rechts sind die Personifikationen der *Tapferkeit*, der *Fahrentreue*, der *Aufopferung* und der *Kriegerischen Intelligenz* aufgestellt. In der darüber liegenden Zone, die drei vierteiligen Fenstern begleitend, sind die weiblichen Personifikationen der *Stärke*, der *Gerechtigkeit / Wachsamkeit*, der *Religion / Frömmigkeit* und der *Weisheit* positioniert (Abb. 4). Die Erkennbarkeit der weiblichen Sitzfiguren wird durch das einheitliche Material mit den Maßwerkrotunden, vor denen sie positioniert sind, beeinträchtigt.

Die beiden Figurenreihen sind in Korrelation (Abb. 91, 91a) paarweise aufgestellt worden: zum Beispiel die *Stärke* (weiblich) in der oberen Reihe, die *Tapferkeit* (männlich) darunter. Ihre Gemeinsamkeit – ähnliche Eigenschaften repräsentierend – wird durch die ihnen beigegebenen Attribute wie Löwe, Löwenfell, Löwenmaske

deutlich. Bei allen Figurenpaaren kann man derartige gemeinsame Nenner feststellen: Die *Gerechtigkeit / Wachsamkeit* und die *Fahrentreue* sind – von der Fahne abgesehen – mit Schwert versehen, bei *Religion / Frömmigkeit* weist das Kreuz und bei der *Aufopferung* der Helm zusammen mit dem kreuzförmigen Visier und dem Dornenkranz auf die Religion hin. Die *Weisheit* und die *Intelligenz* sind mit Papierrollen ausgestattet. Es ist davon auszugehen, dass die Auswahl, Zuordnung und Kombination der Attribute Gasser zugerechnet werden kann.

Bei den männlichen Personifikationen konnte Gasser auf sein eigenes Œuvre zurückgreifen. Aus dem Jahr 1850 stammen²¹⁹ Gassers Skizzen für die figürliche Ausstattung des Hentzi-Monuments (Abb. 92).²²⁰ Dieses wurde im Auftrag Kaiser Franz Josephs General Hentzi, der Kommandant der österreichischen Truppen während der Revolution 1849 in Ofen / Buda war, errichtet. Einen Bestandteil des im neogotischen Stil errichteten Monuments bildeten die sechs Allegorien Gassers – die *Aufopferung*, die *Wachsamkeit* und die *Fahrentreue* sowie die *Religion / Andacht*, die *Wahrheit* und der *Großmut*. Sie waren in Bronze gegossen und ca. 1,20 Meter hoch.²²¹ Gasser gelang es, bei den allegorischen Figuren des Hentzi-Monuments eine *intimere Form* zu finden, die den mittelalterlichen Helden nicht theatralisch, sondern in seiner Verletzlichkeit als Mensch zeigte.²²² Hinteregger umschrieb Gassers Figuren des Hentzi-Monuments mit Begriffen wie *Mittelalter*, *Rittertum*, *Romantik*, die an und für sich zutreffend sind. Gleichsam verwies sie bezüglich des Stils auf Schwanthalers Tafelaufsatz (Abb. 80) von 1842–44, der anlässlich der Hochzeit des Kronprinzen Maximilian von Bayern mit der Prinzessin Marie von Preußen entstand. Die stilistische Verwandtschaft mit Schwanthalers Figuren des Tafelaufsatzes ist plausibel, da eine formale und ideelle Parallelität zu den Gasserschen Rittergestalten erkennbar ist. Beide Künstler ließen das Ideal des nackten antiken Heroen beiseite und operierten mit deutschen Rittern in prächtigen Rüstungen.²²³

²¹⁹ Wagners Werkverzeichnis Nr. 15.

²²⁰ Hinteregger 1993, S. 18.

²²¹ Gipsabgüsse der Wachsamkeit, Inv. Nr.: K 710, der Religion, Inv. Nr.: K 713, der Fahrentreue, Inv. Nr.: K 709 und der Aufopferung, Inv. Nr.: K 711 befinden sich im Bestand des Landesmuseums Kärnten.

²²² Hinteregger 1993, S. 18.

²²³ Die Darstellungsweise war bei den Figuren des Tafelaufsatzes gewichtiger mit dem Thema, mit der plastischen Interpretation der Nibelungen verbunden. Dazu die genauere Beschreibung bei Otten. Otten 1970, S. 74–75.

Ein Vergleich der Standbilder *Fahrentreue* und *Aufopferung* (Abb. 93, 93a, 93b, 93c) des Hentzi-Monuments und *Fahrentreue* und *Aufopferung* von der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums erlaubt einen Einblick wie Gasser auf sein eigenes Werk zurückgriff und wie er es ummodelte. Er gestaltete die Figuren alternierend von jung zu alt – *Fahrentreue* – und umgekehrt von alt zu jung – *Aufopferung* – um. Die Statuen des Hentzi-Monumentes erscheinen intimer, mit leidender beziehungsweise pathetischerer Physiognomie und mehr der mittelalterlichen Formsprache verhaftet. Die Standbilder, welche die Besucher des Heeresgeschichtlichen Museums empfangen, strahlen mehr Würde aus – sie sind Repräsentanten. Ihre Körper sind organischer; der Betrachter kann sich vorstellen, dass sich unter der Rüstung ein realer menschlicher Körper befinden könnte.

Beim Figurenprogramm an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums sind erneut Gassers Detailliebe und Sorgfalt zu beobachten. Dies gilt besonders für die männlichen Personifikationen, deren Helme, Kettenhemden, Gürtel, Strümpfe etc. sich nicht nur durch eine präzise Darstellung, sondern auch durch Variationsreichtum auszeichnen (Abb. 91a).

Eine Ideenskizze²²⁴ (Abb. 94) mit zwei Figuren auf einem Blatt des Skizzenbuches der Wien Bibliothek könnte diesen beiden Aufträgen – dem Hentzi-Monument sowie dem Heeresgeschichtlichen Museum – zugeordnet werden. Der Kopf eines alten Mannes mit langem, dichtem Bart und einer Art Helm scheint eine Studie Gassers zur *Fahrentreue* des Museums sein. Der jüngere Mann mit Schwert und Helm ähnelt jenem der *Aufopferung* vom Hentzi-Monument. Auf eine undatierte Kopfstudie²²⁵ (Abb. 95) eines behelzten Ritters (sie kann der *Fahrentreue* zugeordnet werden) wies bereits Hinteregger hin. Gipsmodelle zur *Tapferkeit*, *Fahrentreue* und *kriegerische Intelligenz* befinden sich im Bestand des Landesmuseums für Kärnten (Abb. 99) und eine Daguerreotypie²²⁶ der *Tapferkeit* samt Postament in der Albertina (Abb. 100).

Die weiblichen Personifikationen der *Stärke*, der *Gerechtigkeit / Wachsamkeit*, der *Religion / Frömmigkeit* und der *Weisheit* transformierte Gasser in jene Figuren, die das

²²⁴ Notiz- und Skizzenbuch, o.O. u. o.D., H.I.N. 18928, ID-Nr. LQH0045662, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften.

²²⁵ Inv. Nr.: 64480, Wien Museum.

²²⁶ Inv. Nr.: FotoGLV2000/10034.

Postament des Maria-Theresia-Denkmal (1859–60) in Wiener Neustadt flankieren.²²⁷ Sie personifizieren die Tugenden der Regentin, die *Gerechtigkeit*, die *Stärke*, die *Religion* und die *Weisheit*. Aus Wagners Werkverzeichnis ist zu entnehmen, dass diese 1859 skizziert wurden und dass ein Gipsmodell existierte. Die Figur Maria Theresias ist überlebensgroß, ca. 4 Meter (12 Fuß) hoch.

Die Qualität der Bronzefiguren des Maria-Theresia-Denkmal (1859–60, Abb. 96) ist nicht mit jener der heutigen Steinfiguren an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums (Abb. 74, Gipsabgüsse der Modelle Abb. 74a) vergleichbar. Letztere sind stark verwittert und durch die Schäden des Krieges verunstaltet. Grundsätzlich ergeben sich Unterschiede durch das Material, den Aufstellungsort sowie die Mehransichtigkeit der Statuen.

Gasser adaptierte seine wenige Jahre früher entstandenen Entwürfe durch veränderte, signifikante Details. Diese Modifikationen betreffen sowohl die Attribute, die Gewandung als auch die Posen der Figuren. Beispielsweise wird – ohne hier auf alle Figurenpaare einzeln einzugehen – beim Vergleich der beiden Weisheiten ersichtlich, dass der Künstler bei einer solchen Adaption aufwendig arbeitete. Das heißt, er formulierte die Physiognomie, das Gewand, die Attribute sowie das Stellungsmotiv der Figuren neu, wodurch er Neues schuf. Die *Weisheit* des Museums sitzt auf einer Sphinx, ihr Kopf ist leicht nach links gewendet. Ihr bodenlanges Kleid nimmt Anleihen – besonders was das Oberteil betrifft – bei der zeitgenössischen Frauenmode. Sie wird etwas überhöht durch den Umhang, der die linke Schulter und den Arm umhüllt, dargestellt. Ihre Attribute sind Buch und Buchrolle. Sie repräsentiert im Allgemeinen eine Tugend des militärischen Kollektivs. Hingegen verkörpert die *Weisheit* der Kaiserin eine Regenten-Tugend. Dem entsprechend nobilitiert nimmt sie Gestalt an. Das offenbart sich in ihrer aufrechteren Körperhaltung, in dem in die Ferne gerichteten Blick, in dem mit Diadem geschmücktem Haupt sowie in der voluminöseren, antikischer wirkenden Robe. Ihre Attribute sind neben dem Buch auch ein Globus und der zum Repertoire der antiken Darstellungen gehörende Spiegel.²²⁸

Die formalen Differenzen zwischen den beiden allegorischen Figurengruppen – an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums und beim Maria-Theresia Denkmal

²²⁷ Die Ähnlichkeit der beiden Figurengruppen wurde bereits von Hinteregger erkannt. Hinteregger 1993, S. 21.

²²⁸ Interessant erscheint, dass die die *Gerechtigkeit* und *Weisheit* personifizierenden Figuren mit Diadem barfüßig posieren.

– bedingen sich aus den divergierenden Konzepten der jeweiligen Aufträge. Diese wusste Gasser künstlerisch umzusetzen. Es ist nicht überliefert, welche genauen Vorgaben er bei den Auftragserteilungen erhielt. Offenbar erstellte er meist ein Gipsmodell für das jeweilige Werk, das er dem Auftraggeber vorlegte und anhand dessen die Originalplastik ausgeführt wurde.

Bei den weiblichen Personifikationen des Heeresgeschichtlichen Museums gelang es Gasser, die Stile verschiedener Kunstepochen miteinander zu kombinieren und gleichsam mit einer persönlichen Note zu versehen. Die Gewänder der *Weisheit* und *Gerechtigkeit* sind von der zeitgenössischen Kleidung inspiriert. Der nackte Oberkörper der *Stärke*, deren nackte Haut materialbedingt nicht vom Gewandteil zu unterscheiden ist, erinnert an die *ins Bad steigenden Nymphen* und an das *Donauweibchen* Gassers. Die Erscheinungsform der *Religion / Frömmigkeit* nimmt Anleihen bei der sakralen Ikonografie, welche wiederum in heidnischen Darstellungen verwurzelt ist. Als eine der indirekten Inspirationsquellen könnte eine Publikation – Montfaucons *Musen* (Abb. 97) – aus Gassers Bibliothek gedient haben. Auf dem Tableau XIII sind die *Musen* in sitzender Pose, in reich drapierten, voluminösen Gewändern dargestellt. Es mutet sich eine Analogie zwischen der *Erato* und Gassers *Religion* von der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums an. Diese wird durch Parallelen in beiden Werken, wie die sitzende Pose, die Haltung des Attributs sowie den Putto als Assistenzfigur, vermittelt.

Jede der weiblichen Personifikationen wurde mit einer individuell gestalteten „Sitzgelegenheit“ ausgestattet.²²⁹ Mit ihrer sitzenden Pose und mit dem unter anderen tierisch-figürlichen „Thronen“ erinnern sie an die vier reitende Könige von der Westfassade des Regensburger Doms (Abb. 98)²³⁰, welche vermutlich Gasser inspirierten. Die reitenden Könige verkörpern die vier Weltreiche nach der Vision des Propheten Daniel.²³¹ Der babylonische König Nebukadnezar ist auf einem Löwen, Julius Cäsar auf einem Einhorn, Alexander der Große auf einem Panther und König Cyrus auf einem Bären dargestellt. Gasser hielt sich im Zuge seiner Studienreisen

²²⁹ Die *Stärke* sitzt auf einem Löwen. Am Thron der *Religion / Frömmigkeit* sind seitlich zwei beflügelte Engelsköpfe, auf jenem der *Gerechtigkeit / Wachsamkeit* Adler appliziert. Die *Weisheit* thront auf einer Sphinx.

²³⁰ Die Plastiken des Hauptportals entstanden um 1400 und zählen zu den bedeutendsten Kunstwerken in Mitteleuropa. Die Originale befinden sich im Lapidarium des Domkreuzgangs und im Historischen Museum der Stadt Regensburg. Die Kopien an der Fassade des Doms stammen von Xaver Müller und sind von 1898/99. Hubel 2003, S. 36–40.

²³¹ Hubel 2003, S. 38.

mehrfach in Regensburg auf, wo er begeistert architektonische Werke studierte. In einem auf den 26. September 1842 datierten Brief erzählt Gasser: „*In Regensburg blieb ich mehr als 8 Tage. Der herrliche Dom, der größtenteils aus der schönsten Zeit gotischer Baukunst stammt, ist etwas Herrliches. Das vordere Portal ist eine wahre Himmelspforte.*“²³² Im Oktober 1842 hielt er sich erneut in Regensburg und auch in Nürnberg auf, um nach eigenen Angaben „[...] *Kirchen und alte Gebäude zu sehen, um darnach Manches zeichnen zu können*“.²³³

1948 begann – noch etwas chaotisch – der Wiederaufbau der durch Bomben am 10. September 1944²³⁴ beschädigten Bauten des Arsenal.²³⁵ Die weiblichen Personifikationen Gassers am Mitteltrakt des Museums – deren Köpfe im Zuge des Bombenangriffs 1944 eliminiert wurden – hatten verhältnismäßig geringe Schäden erlitten (Abb. 75, 75b).²³⁶

Der akademische Bildhauer Ernst Wenzelis übernahm die Wiederherstellung von zwei zerstörten Skulpturen Gassers – die *Tapferkeit* und die *Fahrentreue*.²³⁷ Auf einer aus 1945 stammenden Fotografie sind die genannten Schäden ersichtlich (Abb. 75). Überdies fiel Wenzelis die Aufgabe zu, die anderen allegorischen Plastiken zu restaurieren.²³⁸ Die wiederhergestellten Köpfe der weiblichen Statuen sind als weniger gelungen zu erachten. Der Bildhauer Eduard Moiret (1883–1966) bildete anhand von Fotografien die vier Greifen des Balkons nach.

In Wagners Werkverzeichnis gibt es den Eintrag „*am Balkon [?] 2 sitzende Greifen; [?]*“. Im Nachlasskatalog sind unter der Nummer 30 „*Greif als Wappenhalter*“ und unter der Nummer 110 sowie 182 „*2 Greife als Wappenhalter. 3' hoch (Unicum.), 3 St. Greife. Kl. Modell für einen Balcon im Arsenal.*“ eingetragen.

²³² Waizer 1872, S. 23.

²³³ Waizer 1872, S. 25.

²³⁴ „*Am 10. September 1944 wurde das Heeresmuseum bei einem amerikanischen Bombenangriff schwer getroffen und der Nordostflügel zerstört. Bei weiteren Angriffen gingen noch zusätzlich Objekte, in denen hauptsächlich Depots untergebracht worden waren, zu Grunde. Schließlich wurde das Arsenalsgelände im Verlauf der Schlacht um Wien im April 1945 erneut in Mitleidenschaft gezogen.*“

<http://www.hgm.at/de/museum/geschichte/geschichte-des-hauses.html>, 28.05.2016.

²³⁵ Rauchensteiner 2005, S. 67.

²³⁶ Rauchensteiner 2005, S. 74.

²³⁷ Rauchensteiner 2005, S. 74.

²³⁸ Rauchensteiner 2005, S. 152.

Das heißt, dass die *Greife*²³⁹ am Balkon des Heeresgeschichtlichen Museums auch von Gasser stammen.

Im Figurenprogramm zur Ausschmückung des Museums sind verschiedene Kunststile und Epochen (Gotik, mittelalterliche Ritterfiguren) sowie scheinbar gegensätzliche Pole – männlich und weiblich, sitzende und stehende Figurengruppen, Tugenden, durch die sich die Untertanen auszeichnen sollten (Aufopferung, Fahrentreue, Frömmigkeit) und Tugenden, die Regenten oder Militärführern (Stärke, Intelligenz, Weisheit) – zugeschrieben werden, zu einer Einheit verwoben.²⁴⁰ Die Aufgabe Gassers bestand darin, diese inhaltliche und formale Komplexität adäquat in Stein zu meißeln.

Gassers Skulpturen an der Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums sind – von der Romantik beeinflusst – gotischen Kathedralplastiken nachempfunden worden. Die Allegorien verkörpern die militärischen Tugenden und „[...] weisen den Betrachter darauf hin, daß im Inneren des Gebäudes derjenigen besonders gedacht ist, denen die Eigenschaften, die sie verkörpern, in einem hohen Maße zuteil waren und durch die sie die Ruhmestaten, die in die Geschichte Österreichs eingingen, vollbrachten.“²⁴¹

7. Die Bauplastik des Bank- und Börsengebäudes

7.1 Das Figurenensemble der Nationalitäten und der wichtigsten

Wirtschaftszweige Österreichs

Die k. k. privilegierte österreichische Nationalbank entschloss sich 1855, aus Raum-mangel einen Neubau errichten zu lassen. Das neue Gebäude sollte sowohl die erforderlichen, zusätzlichen Büroräume der Nationalbank als auch die Lokalitäten der Wiener Börse beherbergen.²⁴² Im Juli 1855 erwarb der Gouverneur der Nationalbank,

²³⁹ Streng genommen sind sie nicht als Greife zu bezeichnen, weil die sogenannten Mischwesen generell mit löwenartigem Leib und dem Kopf eines Raubvogels dargestellt wurden und Gassers wappenhaltende Balkonfiguren nur einem Raubvogel ähneln (Die löwenartige Leibhälfte ist nicht eindeutig). Fraglich bleibt, wie genau Moiret die sogenannten Greife rekonstruierte.

²⁴⁰ Rohsmann 1985, S. 22.

²⁴¹ Strobl 1961, S. 37.

²⁴² Schwarz 1986, S. 12.

Joseph Ritter von Pipitz die Häuser C.N. 240 und 241 Ecke Herrengasse / Strauchgasse und einen unverbauten Vorplatz zur Freyung. Die Bankdirektion nahm sich vor ein „*monumentales Werk [...] herstellen zu lassen*“ und rief Architekten zur Einreichung ihrer Pläne bis Oktober 1855 auf.

An dem Ideenwettbewerb für den Bau des Bank- und Börsengebäudes in der Wiener Herrengasse (Abb. 5) beteiligten sich namhafte Architekten wie Eduard van der Nüll, August von Siccardsburg und Ferdinand Fellner (1815–1871).²⁴³ Als Gewinner trat der junge Architekt Heinrich von Ferstel (1828–1883) hervor, der parallel dazu den Auftrag zum Bau der Votivkirche erhielt. Dadurch stellte er sich in eine Reihe mit den führenden Architekten. Bei dem Bank- und Börsengebäude handelt sich um einen Mehrzweckbau, der zwischen 1856 und 1860 errichtet worden ist. Nach Wagner-Rieger stellt das Gebäude den Höhepunkt „*der ‚romantischen‘ Phase des Historismus in Wien dar [...]*“.²⁴⁴ Sie erklärt, dass das nicht nur die Architektur betrifft. Ferstel selbst entwarf die gesamte Ausstattung bis hin zu den Gittern, Tapeten und Türgriffen und leitete auch deren Ausführung. So gelang es ihm, dieses komplexe Bauwerk zu einem Gesamtkunstwerk werden zu lassen. Im Œuvre Ferstels markierte das Bank- und Börsengebäude das Finale für die Stilphase des romantischen Historismus. Das Bauwerk gehörte zu den letzten Repräsentativbauwerken im Zentrum Wiens, die vor der Erschließung der Ringstraßenzone errichtet worden waren.

In Wagners Werkverzeichnis sind keine genauen Angaben zu diesem Auftrag zu finden. In der ersten Spalte seiner tabellarischen Aufzeichnungen sind „*6 allegorische (weibl) Figuren für Börsenfassade [...]*“ und in der zweiten Spalte (möglicherweise nachträglich und unter anderen) „*6 männl. Statuen überlebensgroß [...]*“ zu lesen. Er gibt das Datum 1860 in der Spalte „*skizziert oder entworfen anno*“ an. Letztendlich sind acht männliche und vier weibliche Standbilder im ersten Stock des Gebäudeecks angebracht worden.²⁴⁵

²⁴³ Wagner-Rieger 1985, S. 13.

²⁴⁴ Wagner-Rieger 1974, S. 88.

²⁴⁵ Waizers Überlieferung dazu ist ebenfalls diffus: „*Zur Façade des neuen Börsenpalastes auf der Freiyung bearbeitete Gasser die allegorische Darstellung von Österreichs verschiedenen Nationalitäten in sechs Fuß hohen weiblichen Figuren aus Sandstein.*“ Waizer 1894, S. 151.

Das Figurenprogramm des Bank- und Börsengebäudes besteht aus zwölf überlebensgroßen (zwischen 7 Fuß = 2,20 Meter und 8 Fuß = 2,52 Meter hoch²⁴⁶) figürlichen Sandsteinplastiken und aus den dazugehörigen Trägerfiguren. Drei Figurengruppen, von jeweils vier Standbildern gebildet, schmücken die Fassade des Gebäudes in der Herrengasse an der abgeschrägten Front des Gebäudekomplexes und die Fassade in der Strauchgasse. Diese im Eckbereich des Gebäudes in die Bogenzwickel gesetzten Fassadenfiguren²⁴⁷ hätten ursprünglich auch als Abschwächung für die betonte Linearität der architektonischen Gestaltung dienen sollen.

Für das Bank- und Börsengebäude entwarf 1857 – während des zweiten Entwurfsstadiums – Ferstels Mitarbeiter Carl Joseph Geiger (1822–1905)²⁴⁸ ein aufwendiges künstlerisches Ausstattungsprogramm.²⁴⁹ Seine Entwürfe waren auf die beiden Hauptfunktionen des Bauwerkes als Bank und Börse abgestimmt.²⁵⁰ Für den Sitzungssaal des Bankausschusses sah er als Ausschmückung, unter anderen, einen sechsteiligen Freskenfries vor. Dessen Sujet sollte das Gesamtwirken der Nationalbank darunter das Giro-, Depositen-, Darlehens-Geschäft, etc. als Kindergestalten zur Darstellung bringen. Die agierenden Kinderfiguren, in „*Kostüm und Aktion ganz frei und ideal*“ sollten der ernsthaften, strengen Raumatmosphäre entgegenwirken. Zum Ausstattungsprogramm der Bank gehörte die Ausstattung der Vorhalle und der Basarstiege. Für die Lünettenbilder der Vorhalle schlägt Geiger folgenden Themen vor: *Agrikultur, Schifffahrt, Bergbau, Wissenschaft, Kunst, Gewerbe, Waldbau, Industrie, Mechanik und Handel*. Die zur Darstellung zu bringenden Themen finden sich teilweise oder als Komponente in Gassers Bauskulpturen wieder. Die für die Lünettenfelder vorgesehenen Themen, wie die Agrikultur, die Schifffahrt, der Bergbau und die Industrie, scheinen auch an der Fassade der Credit-Anstalt auf.

Geigers aufwendigste künstlerische Ausgestaltung mit narrativen Freskenszenen über die „*bedeutendsten Momente der Handelsgeschichte*“ gebührte dem Börsensaal.²⁵¹

²⁴⁶ Die ungefähren Werte resultieren aus den unterschiedlichen Angaben der Forschungsliteratur.

²⁴⁷ Schwarz nennt sie „*plastisch bewegtes romantisches Element*“ 1986, S. 16. Auch hier, wie schon beim Gebäude des Heeresgeschichtlichen Museums, wirkt sich die monochrome Materialeinheit der Mauerfläche und der figuralen Plastik negativ für die Wahrnehmung der Letzteren aus.

²⁴⁸ Geiger war Maler und Grafiker. Er schuf für mehrere Architekten des Historismus und auch für Bildhauer Entwürfe.

²⁴⁹ Schwarz 1985, S. 29.

²⁵⁰ Kitlitschka 1971, S. 84.

²⁵¹ Schwarz 1985, S. 29.

Geiger sah eine umfangreiche Szenenreihe vor. Szenen aus dem alten Ägypten, Phönizien, Griechenland, etc. sowie über die Handelstätigkeit von Venedig, Genua und Pisa. Zudem die Epoche der Kreuzzüge, Aufschwung des Seehandels, sowohl durch die Hanse als auch durch die Niederlande, England, Spanien, Frankreich. An der nördlichen Stirnwand des Börsensaales sollte die „*Verherrlichung Österreichs mit seinen Flüssen und Produkten*“ zur Darstellung gebracht werden.²⁵²

Gasser wurde zunächst mit sechs Fassadenfiguren zu einem Stückpreis von 1.000 Florin / Gulden²⁵³, beauftragt.²⁵⁴ Diese sollten die „*hervorragendsten Nationalitäten der oesterreichischen Monarchie darstellen*“. Es stellt sich die Frage, warum nur sechs Figuren? Wo genau wären diese aufgestellt gewesen? Eine Fassadenansicht der Strauchgasse wurde 1860 in der *Allgemeinen Bauzeitung* (Bl. 313, Abb. 101) veröffentlicht. Darauf sind acht Figuren im ersten Obergeschoss und insgesamt vier Figuren im Untergeschoss, welche die beiden Eingangsportale flankieren, zu sehen. Geiger sah für das in der Strauchgasse gelegenen Portal zwei weibliche Genien aus Sandstein mit den Attributen des Friedens und Handels vor.²⁵⁵ Die Portale sind heute nicht figürlich geschmückt²⁵⁶. Die figürliche Bauplastik des veröffentlichten Fassadenaufnisses stammt offensichtlich von Geiger. Die im Obergeschoss eingezeichneten Figuren haben nichts mit Gassers ausgeführten Figuren gemein.

Auf dem schräg gestellten Fassadenspiegel sollte sechs großen Handelsvermittlern und Kaufleuten – unter anderen Marco Polo, Ulrich Fugger, Martin Behaim und Bartholomäus Welser – ein Denkmal gesetzt werden. Eine sechsfigurige Gruppe sollte die „*Beförderer des Handels*“ wie Christoph Kolumbus, James Cook, Amerigo

²⁵² Weitere Programmteile vorzustellen, würde von meinem Thema wegführen. Geigers nicht ausgeführtes Ausstattungsprogramm wurde von Schwarz und Kitlitschka beschrieben.

²⁵³ Der aktuelle Wert des 1.000 Florins / Guldens beträgt 13.955,98 EUR. Siehe dazu ein Tool der Österreichischen Nationalbank: <https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>, 16.11.2016.

²⁵⁴ Schwarz 1986, S. 33–34.

²⁵⁵ Kitlitschka 1971, S. 82–87.

²⁵⁶ Laut Wibirals Angaben würden „*4 Statuen im Erdgeschoss*“ auch von Gasser stammen. Wibiral 1952, S. 220. Auf historischen Fotografien (ÖNB) aus den Jahren 1898 (Inv. Nr.: EP 1.548-C), 1900 (Inv. Nr.: 112.020C) und 1960 (Inv. Nr.: 171.829C) ist im Erdgeschoss keine figürliche Plastik zu erkennen. Ebenso ist auf einem mit 1860 datierten Stich (ÖNB, Inv. Nr.: CL 224, 10) keine figürliche Bauplastik an den Portalen des Erdgeschosses ersichtlich. Auch in anderen Quellen wie Werkverzeichnis, Nachlass oder Forschungsliteratur gibt es keine weitere Hinweise oder Belege auf derer Existenz.

Vespucci und andere zur Darstellung bringen. Geigers Manuskript ist die Position der geplanten sechs Figuren, welche die „*Beförderer des Handels durch Entdeckung und Eroberung*“ sowie „*Erfinder jener bewunderungswürdigen Verkehrsmittel, welche dem Handelsstand eine neue Ausdehnung bringen*“, nicht zu entnehmen. Die Anzahl der bestellten sechs „*hervorragendsten Nationalitäten der oesterreichischen Monarchie*“ scheint hier ihren Ursprung zu haben. Das Sujet wurde abgeändert und es ist denkbar, dass man unter den sechs Nationalitäten zunächst die sechs Hauptstämme der Monarchie verstand, also Deutsche, Ungarn, Slawen, Illyrer, Polen und Italiener.

Geigers umfassendes ikonografisches Programm, das sowohl Skulpturen als auch Malereien beinhaltete, erschien den Bauherren²⁵⁷ zu universell. Deshalb verlangten sie, dass die Entwicklung des Handels allein auf die österreichische Geschichte fokussiert dargestellt wird. Schwarz konstatiert, dass die von Kritikern²⁵⁸ des Freskenprogramms für das Bank- und Börsengebäude verlangte Einstimmung auf patriotisches Gedankengut in Gassers Fassadenplastiken realisiert wurde. Die Programmänderung ist einerseits auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund des romantischen Historismus zurückzuführen, andererseits diente das Bank- und Börsengebäude als Quartier eines Nationalinstituts der Monarchie. Bei dessen Bau rief der Gouverneur der Nationalbank, Joseph von Pipitz zu „*[...] strenger Beachtung von Ökonomie und [...] Vermeidung eines wertlosen Luxus [...]*“ auf.²⁵⁹ Die von Geiger erdachten szenischen Wandmalereien für das Börsenstiegenhaus und den Börsensaal kamen aus finanziellen Gründen nicht zur Ausführung.²⁶⁰ Lediglich die Fresken in den Lünettenfeldern des Basarstiegenhauses wurden von Geiger selbst realisiert. Statt szenischer Fresken wurden die Räume des Gebäudes mit ornamentalen Wandmalereien ausgeschmückt.

Für die Ausführung diverser künstlerischer Arbeiten nominierte Geiger die Künstler, die er für geeignet hielt: für die Fassadenfiguren beispielsweise Hanns oder Josef Gasser. Die Reaktion auf Geigers erste Entwürfe schien zunächst positiv zu sein. Am 14. Dezember 1857 wurde Gasser – wie schon erwähnt – die Herstellung von sechs

²⁵⁷ Joseph Ritter von Pipitz war vom 6.8.1849 bis 8.11.1877 Gouverneur der privilegierten österreichischen Nationalbank.

²⁵⁸ Die Kritiker sind unbekannt, beziehungsweise an dem von Geiger verfasstem Programm sind Kommentare eines Unbekannten vermerkt; die können sowohl vom Architekten als auch vom Vertreter der Bauherren stammen. Kitlitschka 1971, S. 82–87.

²⁵⁹ Nach Pötschner, S. 124, Allgemeine Bauzeitung, 25, 1860.

²⁶⁰ Schwarz 1986, S. 34.

Fassadenfiguren übertragen.²⁶¹ In dem schon bekannten Nachlasskatalog führt der Eintrag mit der Nummer 167 „2 Statuetten. Fugger u. Columbus. Skizzen“ auf. Demnach vermute ich, dass Gasser schon in jener Frühphase 1857 in die Baugeschichte involviert war und mit Entwürfen, das heißt mit den Bozzetti, nach vorgegebenem Thema begann. Geiger legte seine Vorschläge im September 1857 vor, Gasser wurde im Dezember beauftragt. Geigers Nominierung resultierte möglicherweise aus der Bekanntschaft der beiden Künstler. Nach der Programmänderung und nachdem Gasser nicht nur als ausführender, sondern auch als entwerfender Bauplastiker bekannt war und zur Verfügung stand, wurde das neue Sujet ihm überantwortet.

Recherchen von Schwarz ergaben, dass Gasser das Programm bis April 1861 auf zwölf Figuren erweiterte.²⁶² In weiterer Folge war die Bank wegen der Überschreitung des Liefertermins entschlossen, die bestellten Statuen der Volkstypen nicht abzunehmen. Sie wollte lediglich „vier weibliche Figuren, [...] die Hauptrichtungen der oesterreichischen Volkswirtschaft darstellend, übernehmen“, für die Gasser inzwischen Entwürfe erstellt hatte. Wenn man die gipsplastischen Entwürfe der sogenannten *Böhmin*, *Ungarin*, *Österreicherin* und *Italienerin* (Abb. 105) betrachtet, wird ersichtlich, dass die Entwürfe dieser Gruppe der Nationen sich auch als die genannten Wirtschaftszweige interpretieren lassen. Schließlich einigte man sich, und Gasser lieferte bis 1863 insgesamt zwölf Fassadenfiguren.²⁶³ Der Gürtel des *Alpenösterreichers* in der Herrengasse ist mit dem Monogramm HG und der Datierung 1863 versehen.

Am Fassadenabschnitt in der Herrengasse wurden folgende männliche Personifikationen der Nationalitäten (Abb. 102, Gipsmodelle des Slowaken und des Ungarns Abb. 103) aufgestellt: Der *Alpenösterreicher* ist mit Älplerhut, knielanger Lederhose, Hosenträgern, breitem Gürtel und Bergstock dargestellt. Der *Serbe* ist mit bestickter Weste und Pluderhose bekleidet, in seinem Gürtel stecken Dolche. Seine Gestalt wird von einem voluminösen umhangartigen Mantel hinterfangen. Der *Slowake* trägt einen breitkrempigen Hut sowie einen knielangen Umhang – zu seinen Attributen gehören

²⁶¹ Schwarz 1986, S. 31.

²⁶² Schwarz 1986, S. 33.

²⁶³ 1863 wurden neben den vier bereits gelieferten Fassadenfiguren die acht weiteren von der Bank für 8.400 Florin / Gulden (= aktueller Wert 97.068,97 EUR) angenommen. Dazu erhielt Gasser noch 800 Florin / Gulden (= aktueller Wert 9.244,66 EUR) für die Konsolen und 250 Florin / Gulden (= aktueller Wert 2.888,95 EUR) Entschädigung für die Aufstellungskosten. (Archiv der Österreichischen Nationalbank, Bauakten, Traunsche Häuser, Nr. 19 und 27 aus 1863.) Krasa-Florian Aufsatz, (unpubl.).

Hirtenstab, Hirtentasche und Feldflasche. Der *Ungar (Csikós)* ist im weitärmeligen, faltigen Hemd mit traditionellem Csikós-Kalap als Kopfbedeckung und in weiter Kniehose, der sogenannten Bögatya, dargestellt. Zu seiner offiziellen Garderobe gehören noch ein breiter Gürtel mit mehreren Schnallen und ein Umhang, die Suba, welche Gasser leger über die linke Schulter des Ungarn hängt und mit Verzierungen, die kunstvolle Stickereien imitieren, darstellte. Zu Füßen des Ungarns liegt ein Weinkrug, in seiner Linken hält er eine langstielige Axt, welche an und für sich nicht zum realen Erscheinungsbild des Csikós passt. Mäntel beziehungsweise Umhänge gehören sowohl bei den männlichen als auch bei den weiblichen Personifikationen zur Formgebung. Sie lassen die Figuren würdevoll und in monumentaler Schlichtheit erscheinen.²⁶⁴

Am abgeschrägten Fassadenbereich, über dem Eingang des heutigen *Café Central*, wurden die weiblichen Allegorien positioniert (Abb. 104, Modelle der *Italienerin*, der *Österreicherin*, der *Ungarin* und der *Böhmin*, nach Rohsmann, Abb. 105). Sie symbolisieren die wichtigsten Wirtschaftszweige der Monarchie: Die *Industrie und Technik (Italienerin)* mit den Attributen Hammer, Amboss, Zahnrad und Zirkel versehen, die *Seefahrt und Fischerei (Österreicherin)* durch Ruder, Tau, Netz und Fischotter charakterisiert, die *Landwirtschaft (Ungarin)*, der Getreidebündel, Weintrauben und Obst beigegeben sind, sowie der *Handel (Böhmin)* mit Messstock, Tuchballen und Pokal ausgestattet.²⁶⁵

Am Fassadenbereich in der Strauchgasse (Abb. 106, Gipsabgüsse des *Dalmatiners* und des *Österreichers*, Abb. 107) setzt sich die Reihe der Volkstypen mit dem *Polen* fort. Auf dessen Kopf ist die Krakuska mit Feder und Pelzbesatz zu erkennen. Sein Mantel, Sukmane, ist mit den charakteristischen Verschnürungen und Stickereien geschmückt. Der *Tscheche* aus dem südböhmischen Raum ist städtisch gekleidet. Zu Mantel und Stiefeln trägt er die hohe Pangrotka sowie eine Lammfellmütze und führt einen Tuchballen mit. Der *Dalmatiner* trägt einen Turban als Kopfbedeckung, über der weitärmeligen Bluse eine eng verschnürte Weste und den

²⁶⁴ Bei Schwarz werden der *Ungar* und der *Slowake (Kroate / Schwarz)* in anderer Reihenfolge angeführt. Schwarz 1985, S. 30, und 39; 1986, S. 33. Das heißt, am Fassadenteil in der Herrengasse sind v. l. n. r. der *Alpen-österreicher*, der *Serbe*, der *Slowake* und als Vierter der *Ungar* positioniert.

Zur Beschreibung der Trachten übernahm ich einzelne Begriffe von Schwarz – außer beim Ungarn.

²⁶⁵ Die Bezeichnungen *Italienerin*, *Österreicherin*, *Ungarin* und *Böhmin* – auch wenn die Gipsplastiken mit diesen Bezeichnungen publiziert worden sind (Rohsmann) – werden in weiterer Folge nicht mehr verwendet, um Verwirrungen zu vermeiden.

Haljétek, eine Paletotjacke. An den Füßen trägt der *Dalmatiner* die Dokoljenice, typische Gamaschen, und neben mehreren Dolchen im Gürtel wird er auch durch einen Tschibuk²⁶⁶ charakterisiert. Schließlich endet die Reihe mit dem *Welschtiroler*, der ein blusiges Hemd, eine leichte Jacke und ein Leibbinde aus Seide trägt und sich auf einen üppig bewachsenen Rebstock stützt.

Trotz des ungünstigen Materials – poröser Kalksandstein – legte Gasser Wert darauf, die unterschiedlichen Stoffqualitäten der Gewandung differenziert darzustellen und Details, wie die Knöpfe des *Ungarn* oder des *Dalmatiners* und die Stickereien an den Mänteln sowohl des *Ungarn* als auch des *Polen*, zu zeigen. Zu dieser Liste können ebenso der pelzige Kopfschmuck des *Polen*, die Strümpfe des *Alpenösterreichers* oder die reich verzierte Weste des *Dalmatiners* hinzugezählt werden.

Er fügt auch subtile Details hinzu, beispielsweise beim *Dalmatiner*: An dessen Stütze ist – zumindest auf der Fotografie – die Kontur dreier bekrönter, goldener Leopardenköpfe aus dem Wappen Dalmatiens zu erkennen (für Betrachter, die auf dem Gehweg stehen, sind diese Details allerdings nicht zu erkennen).

7.2 Die Konsolfiguren

Sämtliche Fassadenfiguren stehen auf figürlichen Konsolen, welche ebenfalls Hanns Gasser schuf. Laut Gasser-Biograf Waizer sind die Trägerfiguren „*Halb-Nationalitäten*“ oder „*provinzielle Zwittertypen*“ der österreichischen Kronländer: „*Slovaken, polnische Juden, Rumänen, Raizen, Hanaken, Rußniaken, Slovenen, Zigeuner*“ etc. Bei den Konsolfiguren gibt es vier Paare, die aus beinahe exakt gleichen Figuren bestehen. Beispielsweise stehen der *Welschtiroler* und die *Industrie und Technik* auf identischen figürlichen Konsolen (Abb. 108, 109). Dabei fällt noch zusätzlich ins Auge, dass die auf den Konsolen gezeigten Figuren die Physiognomie Gassers (Abb. 109a) haben. Was an und für sich nicht ungewöhnlich erscheint, da es Tradition war, dass sich sowohl Bildhauer als auch Architekten als Trägerfigur oder in Form einer Büste in ihrem Werk verewigten. Gasser signierte gerne und sichtbar seine Werke. Sein Monogramm kommt bei den jeweiligen Figurenprogrammen mehrfach vor, sei es im Gürtel einer Figur oder in der Schildspitze, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Hinsichtlich der Trägerfiguren können drei weitere Paare genannt werden (Abb. 110, 111): Die Konsolen des *Dalmatiners* und auch der *Seefahrt und Fischerei* sind als

²⁶⁶ Tschibuk ist eine Tabakspfeife, die aus einem kleinen breiten Tonkopf, einem Rohr und einem Mundstück besteht.

jugendlicher Mann mit Ruder gestaltet. Bis auf geringe Abweichungen bei der Frisur sind beide Ruderer identisch. Auch der *Tscheche* und der *Handel* (Abb. 112, 113) haben beinahe identische Konsolfiguren, wobei doch ein Unterschied genannt werden kann: Die Trägerfigur des *Tschechen* bekam als Konsole einen Bierkrug appliziert, der *Handel* hingegen eine Ungegenständliche. Das vierte identische Konsolenpaar ist beim *Slowaken* und bei der die *Landwirtschaft* personifizierenden, weiblichen Statue auszumachen (Abb. 114, 115). Deren Trägerfigur könnte ein Türke sein, der durch Pluderhosen und eine Fez-ähnliche²⁶⁷ Kopfbedeckung charakterisiert wird.

Bei den Konsolfiguren ist kein inhaltliches System zu erkennen. Es gibt nur eine weibliche Konsolfigur – beim *Ungarn* (Abb. 116). Ein Jude (Abb. 117) ist beim Polen als Konsolfigur erkennbar. Der *Alpenländer* hingegen bekam einen Propheten (Abb. 118) als figürliche Konsole. Wagners Auflistung mit den sogenannten „*Halb-Nationalitäten*“ und „*provinzielle Zwittertypen*“ der österreichischen Kronländer ist nicht nachvollziehbar.

7.3 Mögliche Inspirationsquellen des Künstlers

Es stellt sich die Frage, welche Inspirationsquellen des Künstlers seinen Schöpfungen zugrunde lagen. Gasser wurde bereits im Zusammenhang mit der Ausgestaltung der Ofener Residenz (1847) auf den Preßburger Landtag beordert, um historische Kostüme und Trachten zu studieren.²⁶⁸ Der Skulpturenschmuck der Ofener Residenz, mit dem Gasser beauftragt wurde, umfasste sechs arpadische Könige sowie vier allegorische Figuren der Regententugenden und die Personifikationen der vier ungarischen Flüsse.²⁶⁹ Deren gipsplastische Entwürfe gingen beim Brand des Ofener Schlosses verloren, das heißt, dass die in Auftrag gegebenen Skulpturen nie realisiert wurden.

Eitelberger weist auf einen anderen Faktor hin: „*Wo Gasser, wie am Bankgebäude in der Herrengasse in Wien, die Nationalitäten Oesterreichs zu schildern hatte, da kam ihm die reiche Anschauung des bunten Völkerlebens in Oesterreich zu statten.*“ Im Nachlasskatalog befinden sich Einträge, wie die Nummer 432 „*20 Blt. Genrebilder aus Oesterr. Holzschnitte v. Kretschmar. Fol. Superbe*“, die Nummer 434 „*Gerasch A. 11*

²⁶⁷ Schwarz 1985, S. 30.

²⁶⁸ Waizer 1894, S. 108; Rohsmann 1985, S. 19.

²⁶⁹ „*Oberhofmeister Grünne, der spätere Generaladjutant Franz Josephs I., hatte im Namen von Erzherzog Stefan den Auftrag für die Ausgestaltung der Ofener Residenz mit Figuren Gassers erteilt.*“ Rohsmann 1985, S. 19.

Blt. österr. Nat.-Trachten. Col.“ oder die Nummer 684 „*Costüm-Buch für Künstler. Von Düsseldorfer Künstlern 1839. (Ladenpr. Thlr. 5)*“. Diese Publikationen dienten Gasser unter anderen auch als Inspirationsquelle. Gasser hätte nicht nur zu den Publikationen aus seiner eigenen Bibliothek Zugang gehabt, sondern beispielsweise auch zu *Kleidertrachten der kaiserl. königl. Staaten* von Vincenz Georg Kininger (1767–1851), 1808 herausgegeben.²⁷⁰ Kiningers *Jud aus Mungatsch* und der von Gasser beim *Polen* als Trägerfigur angebrachte Jude scheinen trefflich charakterisiert und komparabel zu sein (Abb. 119, 120). Auf solche Analogien trifft man auch beim *Alpenösterreicher* Gassers und dem Bauernburschen Kiningers (Abb. 121, 121a) sowie bei Albert Kretschmers²⁷¹ *Tirolern* und *Österreichern* und Gassers Allegorien des *Alpenösterreichers*, *Welschtirolers* und des *Ackerbaus* (Abb. 122, 122a, 122b, 122c, 123).

Nicht zuletzt kann auch die Lithografie Franz Kollars nach Adalbert Hellich mit dem Titel *Treue und Eintracht der österreichischen Völker, VIRIBUS UNITIS* (1849, Abb. 124) als mögliche Inspirationsquelle genannt werden. Gasser könnte dieses Blatt gekannt haben. Es wurde in *Carinthia* als „*Wahlspruch Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. in Bild und Wort*“ vorgestellt.²⁷² Seine Funktion bestand darin, zusammen mit einer Textbeilage den Bürgern ans Herz zu legen „[...] wie die Mitwirkung sowohl aller Nationen, aller Stände als auch aller einzelnen Reichsbürger wohl im Allgemeinen, aber auch in eigenem Interesse liege [...] Man sollte dem Herrscher helfen, sein erhabenes Ziel zu erreichen: Seine Völker alle glücklich zu machen.“²⁷³ Auf der Lithografie sind, unter anderen und außer der Allegorie der *Austria*, die Vertreter der einzelnen Volksstämme der Monarchie dargestellt. Die mit einer Mauer bekrönte *Austria* hält den Schild mit dem kaiserlichen Wappen in der Linken und erinnert damit sowie durch die Drapierung ihres Umhanges an Schwanthalers Brunnenfigur an der Freyung und mitunter an Gasser *Austria* des Reichstages.

²⁷⁰ Kininger lebte ab 1778 in Wien und studierte ab 1780 an der Wiener Akademie. Es ist anzunehmen, dass Gasser die Werke des österreichischen Künstlerkollegen kannte und dass seine Trachten-darstellungen für Gasser nicht uninteressant waren.

²⁷¹ Albert Kretschmer (1825–1891) fertigte detailgetreue Zeichnungen, Aquarelle und Lithografien von deutschen und internationalen Trachten sowie historischer Bekleidung an. Darauf basierten spätere Veröffentlichungen, wie *Das große Buch der Volkstrachten*, 1870.

²⁷² Krasa-Florian 2007, S. 81.

²⁷³ *Carinthia*, 39. Jg. 1849, Nr. 94, S. 375 vom 24. November 1849, nach Krasa-Florian 2007, S. 81–82.

Am unteren Rand des Bildes sind die Wappen aufgereiht und beschriftet, die auch der Zuordnung der Dargestellten dienen. Abgebildet sind der Schlesier, Krainer, Kärntner, Salzburger, Serbe, Lodomerer, Slavonier, Kroate, Ungar, Böhme, Lombarde, Venezianer, Dalmatiner, Galizier, Österreicher, Steirer, Tiroler, Mährer und Siebenbürger. Aus ihrer Reihe ragt der Österreicher durch seine städtisch-bürgerliche Kleidung – Zylinder auf dem Kopf und lange Hose – heraus. Die anderen Volksstämme sind generell durch volkstümliche Trachten charakterisiert. Verglichen mit Gassers Allegorien der Nationalitäten Österreichs vom Börsengebäude wird Gassers autonomes Schaffen erkenntlich. Als Exempel soll der *Ungar* Hellichs mit dem Gassers verglichen werden. Hellich zeigt einen Edelherren, Gasser den einfachen Hirten beziehungsweise den *Csikós*. Womöglich hatte Gasser auf dem genannten Preßburger Landtag die Gelegenheit, dessen Tracht zu studieren. Impulse für seine Entwürfe konnte er auch aus anderen Quellen, beispielsweise aus der *Illustrierten Zeitung* (Abb. 125), holen. Die 13. Ausgabe der *Illustrierten Zeitung* von 1851 widmete sich in *Bilder aus Ungarn*, einer bildlichen und textlichen Reportage, den *Csikós*.

Man kann davon ausgehen, dass es bei diesem Auftrag einige Turbulenzen gegeben hat.²⁷⁴ Darauf weisen unter anderem die schon vorhin geschilderte Unentschiedenheit des Auftraggebers bezüglich der zur Darstellung kommenden Personifikationen sowie die Trägerfiguren, die heute zum großen Teil als Duplikate angesehen werden müssen, hin. Die *Industrie und Technik* personifizierende Figur scheint ein unpassendes Attribut zu halten. Sie ist zwar mit den gängigen Attributen der Industriallegorien, wie Amboss, Hammer, Zirkel und Zahnrad ausgestattet worden, aber ein Fragment, das sie im rechten Arm hält, stört dieses Erscheinungsbild. Es ist das Ährenbündel in Kombination mit Weintrauben. Aber als *Italienerin* passt dieses Attribut.

Gasser schuf während seiner künstlerischen Laufbahn mehrmals Industriallegorien. Einer der ersten Aufträge, im Rahmen dessen er mit dem Entwurf einer solchen Allegorie beschäftigt war, ist der Bücherschrank²⁷⁵ für Königin Viktoria, der 1850/51

²⁷⁴ Wie das in Zusammenhang mit Gassers damaliger finanziellen Misere stand, erläutert Krasa-Florian. Krasa-Florian, Aufsatz (unpubl.).

²⁷⁵ Mit der Ausführung des im neogotischen Stil erstellten monumentalen Bücherschranks wurde Carl Leistler (1805–1857), ein österreichischer Möbel- und Parkettenfabrikant (Gründer der k.u.k. Hof-Parkettenfabrik Carl Leistler & Sohn) beauftragt. Diesen monumentalen Bücherschrank schenkte Kaiser Franz Joseph I. Königin Viktoria; er befindet sich heute im Victoria & Albert Museum in London unter

als Gemeinschaftsprojekt einer Künstlergruppe entstand. Förster beschrieb Gassers Figuren, die dem königlichen Bücherschrank zur Zierde dienten, folgendermaßen: „[...] an der einen Seite ‚Kunst und Industrie‘, an der andern ‚Wissenschaft und Handel‘. Die Kunst hat Lyra, Pinsel und Hammer in der Rechten, in der Linken eine Viktoria, zu ihren Füßen Winkelmaß und Zeichnungen. Die Industrie stützt sich auf sie und hat die Spindel und Leinwand unter ihrer Linken, ein Maschinenrad, und das geflügelte Rad, das Sinnbild der Eisenbahnen, an dem kurzen Ueberkleid. Vor der Gruppe steht der Bienenkorb. Die Wissenschaft trägt als Merkmale die Fackel, die Eule und die Weltkugel; der Handel, eine männliche Figur in Schiffertracht, lehnt sich an sie. [...]“²⁷⁶ Die Beschreibung Försters ist nicht exakt, weder gibt es Figurengruppen noch sind die Attribute nach seiner Schilderung wiederzufinden. In Bezug zu Gassers Bauplastiken haben diese Figuren insofern Bedeutung, dass Gasser schon Anfang der 50er Jahre sowohl mit klassischen Allegoriedarstellungen und deren Attributen als auch mit den die neuen technologischen Errungenschaften repräsentierenden Allegorien vertraut war. Beispielsweise sei hier die *Industrie* zu nennen, die noch in Cesare Ripas *Iconologia* (1593 erschienen) mit Bienenkorb attribuiert war, um den Fleiß zu versinnbildlichen.²⁷⁷ Bei der *Industrie* des Bücherschranks band Gasser schon das Maschinenrad als Attribut ein, was von seiner Modernität, einer Form vom neuen Realismus zeugt.

In Ripas *Iconologia* ist die *Industrie* zunächst ohne Abbildung, aber im Text in unterschiedlichen Varianten definiert, zum Beispiel als „*Frau in gesteppter und raffiniert bestickter Kleidung. In der Rechten hält sie einen Bienenschwarm, in der*

der Inv. Nr.: W.12-1967. Das Museum zählt außer dem Entwerfer Bernardo di Bernardis (1807–1868) nur Anton Dominik Fernkorn, Joseph Kranner und Franz Maler zu den Mitwirkenden. Hanns Gassers Name scheint hier nicht auf. <http://collections.vam.ac.uk/item/O60299/bookcase-bernardis-bernardo-di/>, 26.02.2017.

Anton Fernkorns erster offizieller Auftrag war seine Mitarbeit an jenem Bibliotheksschrank in gotisierendem Stil. Neben ihm wirkten Vincenz Pilz, Joseph und Emanuel Max und Hanns Gasser an dem Projekt mit. Krasa-Florian, Aufsatz (unpubl.).

Unterschiedliche Quellen liefern hierzu unterschiedliche Angaben, denen ich im Rahmen dieser Arbeit nicht auf Grund gehen konnte. In Summe orientierte ich mich an Krasa-Florian, Wagners Werkverzeichnis und bedingt Försters Überlieferung.

²⁷⁶ Förster 1860, S. 517. Waizer, Wagner und Krasa-Florian berichten nur über eine Figurengruppe Gassers, nämlich über die *Kunst* und *Industrie*. Waizer 1894, S. 110; Wagner WV, IV. Periode, Nr. 14.; Krasa-Florian, Aufsatz (unpubl.).

²⁷⁷ Meurer 2014, S. 33.

anderen Hand eine Spindel [...].“ Die Spindel, die als herkömmliches Attribut des Fleißes diente, wurde bei Gasser durch den Tuchballen, der als Metapher für die industrialisierte Textilherstellung dienen konnte – Beispiel *Industrie* der Credit-Anstalt – abgelöst.²⁷⁸ Der Einsatz der Dampfmaschine erlaubte die industrialisierte Textilherstellung durch Spinnmaschinen und automatisierte Webstühle, die nun nach Versinnbildlichung verlangte.

Meurer nennt als Beispiel für die neuzeitlichen Allegoriedarstellungen die Fassadenplastiken eines Bauwerkes in der Wiesbadener Oranienstraße (Abb. 126), deren Schöpfer bis jetzt anonym blieb. Der Bau stammt zwar aus dem Jahr 1872, aber in Zusammenhang mit Gasser ist es aufschlussreich, weil es zeigt, dass Gasser schon Jahrzehnte zuvor jene modernen Attribute in seinem Repertoire hatte. Von den vier allegorischen Figuren des Wiesbadener Gebäudes hält eine als Attribut ein großes Zahnrad in ihrer rechten Hand und einen Hammer in der Linken, wodurch sie als *Industria*, als Personifikation der *Industrie*, ausgewiesen wird. In der Wiesbadener Figurengruppe repräsentiert nur sie durch das auffällige Attribut des Zahnrads die moderne Zeit. Der *Maschinenschlosser* (Abb. 66) des Kommandantengebäudes (Arsenal) hält das Zahnrad als Attribut in ähnlich auffälliger Weise im Vordergrund wie die *Industrie* an der Fassade des Wiesbadener Bauwerkes. Das Zahnrad erscheint praktisch als Inkunabel der Industrialisierung.²⁷⁹ Ein weiteres, internationales Beispiel für eine Allegorie der Industrie ist Élias Roberts (1821–1874) *Industrie* (Abb. 126a). 1867 entstanden, schmückt sie das Gebäude des *Gare d'Austerlitz* in Paris. Bahnhöfe gehörten auch zu den neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts. Die *Industrie* in Paris ist im antiken Modus mit Peplos gewandet, trägt ein Diadem und hält in der Linken eine Amphore.²⁸⁰ Sie stützt sich auf eine Lokomotive, die als Symbol der Moderne fungiert. Beide Beispiele für eine Industrialallegorie, jene aus Frankreich und Deutschland, zeigen im Vergleich zu Gassers Industrialallegorien, dass zwar alle drei Künstler die Moderne symbolisierende Attribute einfügen, aber Gasser durch das Weglassen der klassischen

²⁷⁸ Der Begriff „Industrie“ wurde im 18. Jahrhundert aus dem französischen „industrie“ entlehnt, was Fleiß und Geschäftigkeit bedeutet. Die künstlerische Darstellung der „Industrie“, die mit einer Verkörperung des Fleißes gleichzusetzen ist, entstand schon in der vorindustriellen Zeit. Das Spindelmotiv in Darstellungen bezog sich auf die Fleißarbeit der Textilherstellung, genauso wie die Frau beim Weben eines Spinnennetzes oder eine Frau mit einem Spinnrad. Meurer 2014, S. 33–34.

²⁷⁹ Wagner 1989, S. 221.

²⁸⁰ Pingot 2006, S. 894.

Gewandung einen radikaleren Traditionsbruch vollzog. Er war vielmehr ein Freischöpfer und den Bildhauerkollegen viele Jahre voraus.

Bei den weiblichen Personifikationen der österreichischen Volkswirtschaft (Abb. 104) fürs Bank- und Börsengebäude lässt sich generell feststellen, dass diese Kunstfiguren Gassers Personalstil entsprechend erscheinen. Sie sind eine Kombination aus Realismus, Idealität und Fantasie des Künstlers. Die einfachen Attribute – Tuchballen, Pokal, Messlatte, Getreidebündel, Ruder, Fisch, Amboss, Zahnrad, Hammer – waren für den Betrachter lesbar. Der Künstler schuf vier unterschiedlich stoffreiche und drapierte Gewänder, die – an der Taille gegürtet – zeitgenössisch inspiriert waren. Einigen Allegorien wurde mittels um den Körper gewundener Stoffbahnen (bei der *Industrie und Technik* per Umhang) zur Monumentalität verholfen – eine Reminiszenz an das Akademische. Die Figuren treten in mehr oder minder ausgeprägtem Kontrapost auf. Ihre Blicke sind in die Ferne gerichtet, sie zeigen keine gefühlsbetonten, in sich gekehrten Physiognomien, wie das noch bei den weiblichen Personifikationen des Kommandantengebäudes der Fall war. Die weiblichen Personifikationen sind anatomisch idealisiert (schlanke, junge Körper); sie bilden einen Gegensatz beispielsweise zu Gassers *Donauweibchen* (1862, Abb. 127), dessen Körper in dieser Hinsicht durch Realismus geprägt ist. Ein Blatt²⁸¹ mit Aktstudien gibt Einblick in die vorbereitenden Studien (Abb. 128) Gassers zum Donauweibchen, in welchem offenbar der naturgetreue Körper des Modells verewigt wurde, wobei zu beachten sei, dass die Aufgabenstellung zum Donauweibchen eine andere war als bei den Bauplastiken des Bank- und Börsengebäudes.

Eine Zeichnung aus einem Skizzenbuch²⁸² des Landesmuseums Kärnten (Abb. 129)²⁸³ kann aufgrund mehrerer Details als Studie zur *Seefahrt* und *Fischerei* des Bankgebäudes angesehen werden. Zu diesen Details zählen die Robe, die sich vor allem durch den geschnürten Oberteil auszeichnet, das Ruder als Attribut und der Fisch, der der Statue zu Fuße liegt. Zu den geringen Abweichungen zählt, dass das, was die Figur auf der Zeichnung im Schoss vor sich hält, entfällt – das sind beim *Donauweibchen* die Fische, die sie in ihr Gewand gehüllt hat. Die *Seefahrt und Fischerei* trägt das Ruder nicht in der Linken und schreitet dynamisch voran, sondern das Ruder dient als Stütze der rechten Hand; es wurde letztlich auf eine säulenhafte Form reduziert.

²⁸¹ Wien Museum, Inv. Nr.: 64515.

²⁸² Inv. Nr.: 9001.

²⁸³ Hinteregger ordnete diese Studie dem Donauweibchen zu. Hinteregger 1993, S. 53.

Zu den Inspirationsquellen Gassers können Schwanthalers Allegorien (Abb. 130) am Portikus des Festsaalbaues der Residenz in München gezählt und zum Vergleich herangezogen werden. Der Festsaal der Residenz wurde von Leo von Klenze (1784–1864) zwischen 1832 und 1842 errichtet.²⁸⁴ Der Portikus sollte auf die Bedeutung des Gebäudes hinweisen. Anfangs sah Klenze zehn Löwen zur plastischen Ausschmückung vor, denen als Vorbild jene vor dem Arsenal in Venedig postierten gedient hätten. Sukzessive kam die Idee auf, statt der Löwen acht allegorische Figuren der bayerischen Landeskreise und nur noch zwei Löwen als Allegorien des Gesetzes sowie der Kraft aufzustellen. Schwanthaler wurde mit dem Entwurf der Figuren beauftragt, deren Ausführung sollte seinen Schülern übertragen werden.

Nach Otten sind die Portikusfiguren²⁸⁵ „fest und säulenhaft geschlossen und zeigen wenig ausladende[n] Gesten“.²⁸⁶ Sie sind durch monumentale Schlichtheit und nichts Zierliches gekennzeichnet. Die Figuren stehen ruhig und sind in zeitgenössischen Trachten gekleidet. Letzterem ist nicht zuzustimmen, weil sowohl die Gruppe der männlichen als auch der weiblichen Standbilder in einer Art Uniform dargestellt ist, die antikisch wirkt. Auf einer Entwurfszeichnung Schwanthalers (Abb. 131), die den Attributen – wie Garbe, Weintrauben und Sichel – zufolge den *Getreide- und Weinbau* beziehungsweise *Unterfranken und Aschaffenburg* (Abb. 132) darstellen sollte, ist zu erkennen, dass das Gewand von zeitgenössischen Trachten inspiriert war. In dieser Form kam das Gewand aber nicht zur Ausführung. Möglicherweise kannte Gasser diesen Entwurf aus dem Atelier seines Lehrers, eventuell inspirierte er ihn zu seinen eigenen Schöpfungen, zu den weiblichen Personifikationen des Bank- und Börsengebäudes.

Das Säulenhafte der Münchner Portikusfiguren, das sich bei den weiblichen Figuren durch glatte, lang abfallende Gewänder ergibt, betont Otten besonders. Bei den männlichen Figuren veranschaulicht er die Säulenhaftigkeit am Beispiel des *Schmieds* (Abb. 133), dessen Attribute Hammer und Amboss sind: „Die Figur ‚öffnet‘ sich nach links, ihr Hauptgewicht aber liegt auf der rechten Seite. Dadurch bleibt trotz der deutlichen Bewegung die geschlossene Säulenform erhalten.“

²⁸⁴ Otten 1970, S. 54.

²⁸⁵ Die überlebensgroßen Figuren wurden aus Kelheimer Marmor gefertigt. Nach den im zweiten Weltkrieg erlittenen Schäden wurden sie restauriert. Otten 1970, S. 107.

²⁸⁶ Otten 1970, S. 55.

Der Vergleich zwischen Schwanthalers *Schmied* (Abb. 133) und Gassers *Waffenschmied* (Abb. 134) am Kommandantengebäude des Arsenal – hier als kurzer Exkurs behandelt – gibt Aufschluss über Gemeinsamkeiten und Differenzen. Es ist davon auszugehen, dass Gasser die Portikusallegorien Schwanthalers kannte, da er in Schwanthalers Atelier tätig war und mehrere Jahre in München studiert hatte. Auch Gassers *Waffenschmied* zeigt die von Otten genannte Säulenhaftigkeit, was eigentlich durch die Aufstellung in der Nische keine Notwendigkeit hatte: Durch den Kunstgriff, dass das rechte Bein abgewinkelt auf dem Amboss aufliegt, werden Bein und Amboss optisch eins. Die unterschiedliche Formsprache zwischen Meister und Schüler ist in der Gewandung zu erkennen: Auf der einen Seite Schwanthalers teilweise nackter, im antikisch gegürteten Gewand erscheinender *Schmied*, auf der anderen Seite Gassers *Waffenschmied*, dessen anticlassische Gewandung jedoch auch nur als Kostüm angesehen werden kann. Kein Schmied hätte zum Beispiel in Sandalen seinen Beruf ausüben können. Als wesentlicher Unterschied zum akademischen *Schmied* Schwanthalers und zu Thorvaldsens *Vulkan* ist bei Gassers *Waffenschmied* die anticlassische Figurenauffassung zu nennen. Die akademische Darstellungsweise des Schwanthalerischen *Schmieds* ist beispielsweise an einem den *Vulkan* darstellenden Stich Bernard de Montfaucons (1655–1741) (Abb. 135), der sich als ein sichtliches Vorbild darbietet, gut erkennbar. Eine enge Verwandtschaft zeigt sich auch zwischen Schwanthalers *Schmied* und Thorvaldsens arbeitendem *Vulkan* (1838, Abb. 136).

Vergleicht man die weiblichen Figuren der beiden Figurenensembles, die des Börsengebäudes in Wien und des Festsaalbaues in München, kommt man auf das gleiche Ergebnis wie oben, das heißt auf den Unterschied zwischen akademischer und anticlassischer Formsprache. Schwanthalers weibliche Personifikationen sind – entgegen Ottens Beschreibung – in der antiken Formsprache verhaftet dargestellt. Die antikisch gegürteten Gewänder sind uniform und die Allegorien fast nur durch ihre beigegebenen Attribute differenziert und durch schlichte Monumentalität gekennzeichnet, weshalb sie als Gruppe homogener erscheinen. Gassers Figuren sind anders differenziert, detailreicher – unterschiedliche Kostüme – und graziöser.

Schwanthalers Allegorien dienten dem Zweck, die Größe des Landes und die Bedeutung des Bauwerkes in dem Land zu repräsentieren. Ähnliche Aufgabe hatten auch Gassers Allegorien zu erfüllen: Sie sollten die „*hervorragendsten Nationalitäten der oesterreichischen Monarchie*“ sowie „*die Hauptrichtungen der oesterreichischen*

Volkswirtschaft“ darstellen. Schwanthalers Gipsentwürfe standen Ende des Jahres 1835 bereit zur Ausführung. Die Statuen wurden 1837 am Portikus aufgestellt. Der zeitliche Unterschied zu Gassers Allegorien am Börsengebäude ergibt etwa zwei Dekaden. Auch wenn Gasser Schwanthalers Werk kannte, so entwickelte er doch seinen eigenen Stil. Seine Allegorien an der Fassade des Bank- und Börsengebäudes sind stärker, nicht nur durch ihre Attribute, differenziert, sie sind nicht in antikisch wirkende Roben gehüllt

Eitelbergs Kritik an den Personifikationen der Nationalitäten am Bankgebäude fiel positiv aus.²⁸⁷ Die Einschätzung anderer Autoren, wie jene Wagners, hört sich wie eine grenzenlose Lobeshymne an: *„Diejenigen von Gassers Arbeiten, welche in Beziehung auf Charakteristik weit über die einst so berühmten Charakterköpfe des schwäbischen Bildhauers Messerschmiedt [...] hervorrangen, sind unstreitig seine am neuen Bankpalast zu Wien als Karyatiden angebrachten kolossalen zwölf Statuen der verschiedenen Nationalitäten Österreichs in ihren charakteristischen Landestrachten, nebst den [...] Konsolenträger [...]“*²⁸⁸

Schließlich kann konstatiert werden, dass die aus zwölf Allegorien bestehenden figürliche Bauplastiken des Bank- und Börsengebäudes die Nationalitäten der österreichischen Monarchie darstellen. Welche Bedeutung von den vier *„hervorragendsten“* Nationalitäten – der *Österreichischen, Ungarischen, Böhmischen* und *Italienischen* – der Wirtschaft der Monarchie zukommt, wird signifikant in Szene gesetzt. Die weiblichen Personifikationen die *Italienerin, Österreicherin, Ungarin* und *Böhmin* symbolisieren gleichzeitig *„die Hauptrichtungen der oesterreichischen Volkswirtschaft“*, *Industrie & Technik, Seefahrt & Fischerei, Landwirtschaft und Handel*. Die Börse erfüllt eine wichtige Funktion für die gesamte Volkswirtschaft indem sie Anleger und Unternehmer zusammenbringt.

Wibiral konstatierte: Das Äußere des Gebäudes verrät nicht dessen Bedeutung *„[...] es sei denn, daß man ganz allgemein postuliert, Bank und Börse hätten als Hinweis auf Isolierung gegenüber Unberufenen burghaft-massiv gestaltet zu sein. Solche Forderungen sind seit dem Revolutionsklassizismus oft gestellt worden. Wenn wir aber bedenken, daß für dieselben Qualitäten genauso Münze, Gefängnis, Kaserne usw. in Frage kommen können, so wird deutlich, daß diese Prätionen nicht dem*

²⁸⁷ Eitelberger 1879, S. 173.

²⁸⁸ Wagner 1868, S. 7.

unmittelbaren Gebrauchszweck gerecht werden, sondern lediglich als ‚redende Architektur‘ eine symbolische Bedeutung haben.“²⁸⁹ In diesem Sinne fällt der figürlichen Bauplastik des Bank- und Börsengebäudes eine gewichtige Rolle zu. Als Partner der Architektur informiert sie über deren Bestimmung. Hier mehr metaphorisch und nicht so konkret wie beim Carl-Theater. Der Architekt, Ferstel, war in seiner Arbeit auf die räumliche Disposition des Gebäudekomplexes und dessen nichtfigürliche Dekoration fokussiert. Geigers Entwürfe wurden reklamiert. Es ist davon auszugehen, dass Gasser hier als Bauplastiker autonom arbeiten konnte. Nach dem vorgegeben Thema lag seine Aufgabenstellung in dessen Formgebung.

8. Die figürliche Bauplastik der Wiener Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe

Die Credit-Anstalt und mit ihr Gassers Kreationen ereilte das gleiche Schicksal wie das Carl-Theater und seine Ausstattung: Das Gebäude wurde durch Bomben beschädigt; die Steinfiguren blieben unbeschädigt, aber beim Abbruch des Gebäudes wurden sie zerstört. Die bauplastische Werke Gassers sind dadurch heute nicht mehr studierbar und selbst für die Forschung sind sie nur mit Einschränkungen fassbar.

Laut Gründungsurkunde der Credit-Anstalt haben *„Seine k. k. Apostolische Majestät [...] mit Allerhöchster EntschlieÙung vom 31. Oktober 1855 dem Max Egon Fürsten von Schwarzenberg im eigenen Namen sowie im Namen des Johann Adolph Fürsten von Schwarzenberg, des Vincenz Karl Fürsten von Auersperg, des Otto Grafen von Chotek und des Louis von Haber, dann dem hiesigen Hause S. M. von Rothschild für sich und seine Häuser sowie für das Wechselhaus Leopold Lämel in Prag, die Errichtung einer k. k. privilegierten Oesterreichischen Creditanstalt für Handel und Gewerbe allergnädigst zu bewilligen und die nachfolgenden von denselben überreichten Statuten zu genehmigen geruht.*

Freiherr von Bruck m. p.“²⁹⁰

²⁸⁹ Wibiral 1952, S. 47.

²⁹⁰ Joham 1935, S. 262.

Die Credit-Anstalt begann im Februar 1856 ihre Tätigkeit. Dafür dienten die Räume zweier Gebäude (in der Renngasse) aus dem Besitz des Salomon von Rothschild.²⁹¹ In den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens hatte die Credit-Anstalt großen Anteil an der Finanzierung von Eisenbahnen – Kaiserin-Elisabeth-Westbahn, Lombardisch-Venetianische Staatsbahnen, Süd-Norddeutsche Verbindungsbahn, Kaiser-Franz-Josefs-Orientbahn, Theißbahn, Kärntner Bahn, Galizische Carl-Ludwig-Bahn – in der Monarchie. Sie war zusammen mit dem Haus Salomon Mayer Rothschild die führende Bank bei österreichischen Staatsgeschäften.

Zwischen 1858 und 1860 ließ die Wiener Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe einen Neubau (Am Hof 6, Abb. 6), nach Plänen von Franz Xaver Fröhlich²⁹² (1823–1889) erbauen. Das Bankgebäude gehörte zu den neuen Bauaufgaben jener Zeit.²⁹³ Der Fokus des Architekten lag auf der zweckmäßigen Anlage der Innenräume, wie der Kassenräume, Büroräume, Besprechungszimmer, Tresorräume etc. und nicht auf der Außengestaltung der Gebäude. Schwarz konstatierte, dass die Architektur der Credit-Anstalt sich im Vergleich zum Bank- und Börsengebäude weniger ideenreich und formal konservativ erwies.²⁹⁴ Betreffend Außengestaltung – was grundsätzlich das Thema dieser Arbeit betrifft – kann dem zugestimmt werden. Die Fassade der Credit-Anstalt entspricht der eines Wohnpalastes. Von den wenigen dekorativen Auszeichnungen ist die wichtigste der Mittelrisalit mit figürlicher Bauplastik. Das Äußere verrät nicht die Bestimmung des Gebäudes. Die figürliche Bauplastik weist im übertragenen Sinne durch die Allegorien auf die Gebäudefunktion hin.

Nach Rohsmann wickelte der Direktor der Credit-Anstalt, Franz Richter, die Auftragsvergabe für die Ausgestaltung des Bankgebäudes ab.²⁹⁵ Richter (Industrieller und Kaufmann) war ein Freund des Finanzministers Karl Ludwig Freiherr Bruck, der Gasser bereits beschäftigte und kannte (Kapitel: Architekten, Auftraggeber, Protektoren). Über die Fähigkeiten Gassers könnte der Architekt Fröhlich durch seinen Lehrer van der Nüll und ebenso durch Ferstel, der sein Protektor war und bei dessen Bauwerk Gasser parallel beschäftigt war, unterrichtet worden sein. Es kann angenommen werden,

²⁹¹ Joham 1935, S. 266.

²⁹² Fröhlich war an der Akademie der bildenden Künste Wien von 1844 bis 1847 unter anderen Schüler van der Nülls.

²⁹³ <http://www.architektenlexikon.at/de/1068.htm#Beruflicher-Werdegang--Lehrt--tigkeit>, 14.02.2017.

²⁹⁴ Schwarz 1986, S. 31.

²⁹⁵ Rohsmann 1985, S. 18.

dass Gasser bei diesem Auftrag künstlerische Freiheit gewährt wurde. Er war bereits ein etablierter Künstler, jemand, der eine Reihe bauplastischer Werke als Referenz vorweisen konnte. Die vorrangige Aufgabenstellung des Architekten bestand aus der zweckmäßigen Anlage der Räumlichkeiten. Die Funktion des Gebäudes durch figürliche Bauplastik zu dolmetschen, gehörte zur Aufgabe des Bauplastikers.

Zeitlich überschneiden sich die Aufträge zum Bank- und Börsengebäude und zur Credit-Anstalt. Im Werkverzeichnis Wagners ist dieser Auftrag Gassers mit der Nummer 53 bei den im neuen Atelier entstandenen Werken eingetragen. Demnach wurden die allegorischen Balkonfiguren der Credit-Anstalt im Jahre 1859 skizziert, zeitlich vor den unter der Nummer 59 angeführten, 1860 skizzierten allegorischen Figuren des „*Börsen Pallast*“.

Das fünfgeschossige Bankgebäude hatte drei Fronten. Im Mittelrisalit des Am Hof gelegenen Fassadenabschnittes befanden sich sechs allegorische Figuren von Hanns Gasser: Die *Dampfschiffahrt*, der *Handel* (auch *Gewerbe*), der *Acker- und Bergbau*, die *Industrie* und die *Eisenbahn*. Die figürliche „*Bauplastik zielte auf die wirtschaftliche Potenz der liberalen Ära ab und verdeutlichte mit Handel, Verkehr und Industrie die wesentlichen Triebkräfte des Aufschwungs.*“²⁹⁶

Das aus sechs Standbildern, die gleichsam drei Figurenpaare bilden, bestehende Figurenprogramm ist in rhythmischer Reihenfolge – a-b-a – positioniert (Abb. 137, 138, 139, 123, 140, 141). Die weiblichen Allegorienpaare flankieren die Gruppe der männlichen, den *Ackerbau* und den *Bergbau* darstellenden Personifikationen. Von den weiblichen fungieren die äußeren Figuren – die *Dampfschiffahrt* und die *Eisenbahn* – wie imaginäre Klammern, die das vielschichtige Figurenensemble zusammenhalten. Beide erscheinen in eingefrorener Schrittstellung, wirken aber dennoch – durch die scheinbar bewegten, vom Wind aufgeblasenen Gewänder – dynamisch. Primäre Absicht des Künstlers war, die Geschwindigkeit und damit die wesentliche Eigenschaft der *Dampfschiffahrt* und *Eisenbahn* zu versinnbildlichen.

Der *Eisenbahn* wurde ein Putto als Assistenzfigur beigegeben, der einen schwer bepackten Wagen über ein Schienenstück zieht. Interessant erscheint, dass Gasser das konventionell zur Ikonografie der *Eisenbahn* zugehörige Attribut, das geflügelte Rad,

²⁹⁶ Gleis 2014, S. 285.

hier nicht mehr einbindet. Einige Jahre früher, bei dem Bücherschrank der Königin Viktoria, diente noch „*das geflügelte Rad, das Sinnbild der Eisenbahnen*“ zur Darstellung der *Industrie*. Die Putti als Assistenzfiguren sind generell Reminiszenzen an die traditionelle Allegorie-Ikonografie.

Bei den Gipsplastiken für die Credit-Anstalt aus dem Bestand des Klagenfurter Museums (Gipsabgüsse gibt es auch im Bestand des Wien Museums) fällt auf den ersten Blick auf, dass die *Eisenbahn* und die *Dampfschiffahrt* die Physiognomie der Kaiserin Elisabeth (Abb. 143) tragen.

Eisenbahn und *Dampfschiffahrt* sind sozusagen als Zwillingsfiguren – beiden sind Putti als Assistenzfiguren beigegeben – und mit der Physiognomie der Kaiserin Elisabeth gestaltet. Die Gewänder der beiden Figuren sind an der zeitgenössischen Mode orientierte Kostüme, die – wie schon dargelegt – besonders stoff- und faltenreich modelliert wurden, um die Geschwindigkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Hypothese über die Analogie zur Person der Kaiserin Elisabeth unterstützt das Diadem an den Häuptern der *Eisenbahn* und *Dampfschiffahrt*. Denkbar wäre, dass die Analogie zur Person der Kaiserin als eine Art Huldigung an das Kaiserhaus, vom Auftraggeber erwünscht war. Das Haus Rothschild – einer der Gründer der Credit-Anstalt – stand seit den napoleonischen Kriegen in Verbindung mit dem Wiener Hof.²⁹⁷ Im Zentrum der vormärzlichen Geschäftsbeziehung stand noch die Kreditfinanzierung des Staatshaushaltes.²⁹⁸ Die Figuren, *Eisenbahn* und *Dampfschiffahrt*, wären dann auch ein Teil der propagandistischen Maßnahmen, die zugunsten der jungen Kaiserin gestartet worden sind. Ein Beispiel für diese Maßnahmen ist das lebensgroße, aus Carraramarmor gefertigte Standbild der Kaiserin (Abb. 142), das im Foyer des Wiener Kaiserin-Elisabeth-Westbahnhofs aufgestellt war. Die Statue der Kaiserin ist ein Werk Gassers und sie steht heute noch in dem inzwischen neu erbauten Gebäude des Wiener Westbahnhofs. Durch die Statue sollte die enge Verbindung Bayerns zu Österreich betont werden.²⁹⁹ Unter der an der Vorhalle der Abfahrtsseite angebrachten Bauplastik befand sich eine Figurengruppe mit Austria und Bavaria, welche ebenfalls die dynastische Verbindung der beiden Länder unterstreichen sollte. Bei den weiteren allegorischen Figuren handelte es sich um Standardmotive, die im internationalen Bahnhofsbau allgemein üblich waren. Sie wurden gelegentlich Gasser zugeschrieben

²⁹⁷ Brandt 2005, S. 37.

²⁹⁸ Brandt 2005, S. 40.

²⁹⁹ Kassal-Mikula 2006, S. 266.

(Winkler³⁰⁰), was aber weder durch Entwürfe noch aufgrund seines Nachlasses belegbar ist. Wagners Werkverzeichnis liefert dafür auch keine Anhaltspunkte.³⁰¹

Dem *Bergbau* und dem *Ackerbau* der Credit-Anstalt sind Attribute beigegeben, die auf ihre Tätigkeiten verweisen, die aber rein als Attribute fungieren und weniger als brauchbare Werkzeuge.³⁰² Beide sind frontal ausgerichtet im Kontrapost dargestellt und bilden formal, als Paar, das Zentrum des Figurenensembles.

In der Reihe der Portikusfiguren Schwanthalers für die Münchner Residenz befindet sich ebenfalls eine Personifikation des *Bergbaus* (Abb. 144). Dazu existiert eine Entwurfszeichnung Schwanthalers (Abb. 145), die aber nichts mit der ausgeführten Figur gemeinsam hat, sondern an Gassers realisierten *Bergmann* für die Credit-Anstalt (Abb. 146) erinnert. Schwanthalers realisierte Allegorie *Oberfrankens* ist als Bergknappe mit einem Schlägel dargestellt. Er lehnt sich mit der linken Hand an ein Felsfragment. Durch seinen Bart und sein Gewand sowie seine partiell-heroische Nacktheit erinnert er an griechisch-klassische Standbilder. Gassers *Bergmann* hingegen nimmt realistische Züge eines Hüttenmannes an. Sein Kostüm, das ihn von Kopf bis Fuß bekleidet, erscheint realitätsnah. Durch sein Attribut, den Kobold, das die Lesbarkeit erleichtert, wird er volksnah dargestellt.

Der *Ackerbau* (Abb. 123) ist im *Welschtiroler* des Börsengebäudes vorformuliert oder umgekehrt, das lässt sich nicht genau sagen (Abb. 122c). Der *Ackerbau* (Abb. 147) an der Fassade der Credit-Anstalt ist von Ährenbündel und Rebstock hinterfangen, in seiner Rechten hält er ein Böcklein oder Schaf – ähnlich wie Schwanthalers *Mittelfranken* oder *Oberbayern* (Abb. 148, 149). Letztere sind als weibliche Figuren dargestellt, die ein Böcklein / Schaf, Getreidebündel sowie eine Garbe halten. Durch ihre Attribute versinnbildlichen sie *Viehzucht*, *Ackerbau* sowie *Schafzucht*. Gassers Personifikationen des *Welschtirolers* und des *Alpenösterreichers* – von der Fassade des Börsengebäudes – sowie des *Ackerbaus* der Credit-Anstalt scheinen demselben Grundtypus zu entstammen, als dessen Inventor er selbst zu nennen ist. Die Tracht des *Alpenösterreichers* kannte er aus eigener Anschauung. Zugang zu bildlichen Vorlagen konnte er in diversen Publikationen und in verschiedenen Bibliotheksbeständen finden.

³⁰⁰ Winkler 1943.

³⁰¹ Die figürliche Bauplastik des Kaiserin-Elisabeth-Westbahnhofs stammte – wie in der Forschung anerkannt – von Johann Meixner (1819–1872).

³⁰² Rohsmann 1985, S. 23.

Es ist nicht auszuschließen, dass sich Gasser auch von den Lithografien des *Österreichers* und des *Tirolers* von Albert Kretschmer (Abb. 122, 122a) inspirieren ließ. Eine Analogie zwischen Kretschmers *Österreicher* beziehungsweise *Tiroler* und Gassers Personifikationen des *Welschtirolers*, des *Alpenösterreichers* sowie des *Ackerbaus* ist unschwer zu erkennen. Gassers besondere, auch hier zum Realismus tendierende Formsprache demonstriert ein Vergleich mit Élias Roberts *Agricultur* (1867) (Abb. 133a) von dem bereits erwähnten Gebäude des *Gare d'Austerlitz* in Paris. Auch die *Agricultur* ist noch weitgehend im antiken Modus gestaltet worden.

Die Industriallegorie kehrt am Bauwerk der Credit-Anstalt, wie schon erwähnt, in einem Gewand wieder, das beinahe identisch ist mit dem Gewand der *Mechanik* (Abb. 67) des Kommandantengebäudes, nur mit einer Attributkombination aus Zahnrad, Amboss, Hammer und Tuchballen. Derartige, den modernen Arbeitsprozess und die Technologie darstellende Allegorien waren weder in Gassers Œuvre noch in Wien neu, aber grundsätzlich modern.

Franz Bauer (1798–1872) schuf bereits zwischen 1841–1844 für den Portikus der Finanzlandesdirektion die Allegorien der *Schifffahrt*, des *Gewerbes*, der *Industrie* und des *Handels* (Abb. 150, 150a, 150b, 150c).³⁰³ Diese waren Gasser nicht unbekannt. Sie schmückten den Portikus eines Wiener Gebäudes. Bereits Bauers *Industrie* ist mit einem Zahnrad und Tuchballen ausgestattet. Seine Allegorien zeichnen sich durch Monumentalität und gleichsam durch eine seltsame Ambivalenz der griechischen Klassik und der Moderne des 19. Jahrhunderts aus. In der Folge dieser Werke Bauers sieht Krasa-Florian Gassers Allegorien – *Industrie* und *Handel* – der Credit-Anstalt, die zeigen außerdem, dass Gasser nicht nur „*Elemente des Münchner Stils nach Wien bringt, sondern durchaus auch die heimische Tradition in sein Schaffen einbezieht*“.³⁰⁴ Vom antiklassischen Stil Gassers zeugt die Allegorie des Handels, die weiblich und mit Brief und Merkurstab in Erscheinung tritt.

³⁰³ Aus der Dissertation Walter Cernys über Paul Sprenger (1967) geht hervor, dass diese von dem Bildhauer Joseph Klieber ausgeführt wurden. Cerny 1967, S. 59. Nach Krasa-Florian war der Autor der allegorischen Figuren des Finanzlandesdirektionsgebäudes Franz Bauer und nicht Joseph Klieber. Das bestätigen sowohl die für die Zeit moderne Ikonografie als auch die stilistischen Verbindungen zum Œuvre Bauers. Außerdem war Klieber zu jener Zeit bereits alt und schwer krank. Krasa 1986, S. 209; Krasa-Florian 2002, S. 460.

³⁰⁴ Krasa 1986, S. 208.

Gipsabgüsse³⁰⁵ der *Eisenbahn*, der *Dampfschiffahrt*, des *Bergbaus* und der *Industrie* befinden sich im Bestand des Landesmuseums Kärnten (Abb. 153, 154, 146, 140). Auch das Wien Museum ist im Besitz von Gipsstatuetten³⁰⁶ des gesamten Figurenensembles (Abb. 137, 138, 139, 123, 141, 147, 151, 152, 155).³⁰⁷

9. Bauplastiken Gassers mit weniger Präsenz

„Am Gerold’schen Gebäude gegen die Dominikaner-Bastei fertigte er [Gasser] an der Eingangs-Façade vier Kinderfiguren mit den Attributen der Buchdruckerei eben so nett und ansprechend, als angemessen der Idee.“³⁰⁸ lautet die diesen Auftrag betreffende Überlieferung Hermanns. Gerold Moritz, Verlagsbuchhändler, ließ das Verlags- und Druckereihaus (Abb. 156) in der Postgasse 6 1852 von van der Nüll und Siccardsburg erbauen. Dieser Auftrag ist ein weiteres Glied in der Kette der langjährigen Zusammenarbeit Gassers mit den Architekten van der Nüll und Siccardsburg. Im Nachlasskatalog wird unter „*Modelle und Gypsgüsse von H. Gasser’s Werken*“ bei den Nummern 94 und 102 „2 Kinder mit d. Emblemen der Buchdruckerkunst. 18’’ hoch“ und „2 Kinder mit den Emblemen d. Buchdruckerkunst“ verzeichnet. In Wagners Werkverzeichnis (IV. Schaffensperiode) sind unter der Nummer 26 „4 allegor. Kinderfiguren, von Buchdruckerkunst“ eingetragen. Es ist noch zu entnehmen, dass Gasser 1853 die Figuren skizzierte, 1854 wurden sie lebensgroß in Stein ausgeführt und an dem Karnies des Gerold’schen Gebäudes angebracht. Die Daguerreotypie³⁰⁹ *Puttenfigur mit einem Pult von Hans Gasser* (Abb. 157) bildet einen dieser Putti – den

³⁰⁵ Gesamthöhe 43–47 cm; Inv. Nr.: K 725, Inv. Nr.: K 722, Inv. Nr.: K 723, Inv. Nr.: K 724.

³⁰⁶ Gips, patiniert; Gesamthöhe 44,5–46 cm; Inv. Nr.: HMW 018386/2, Inv. Nr.: HMW 018385/3/1, Inv. Nr.: HMW 018385/2/1, Inv. Nr.: HMW 018385/1/1, Inv. Nr.: HMW 018386/1/1, Inv. Nr.: HMW 018385/1/2, Inv. Nr.: HMW 018385/3/2, Inv. Nr.: HMW 018385/4, Inv. Nr.: HMW 018386/1/2.

³⁰⁷ Weitere, oben nicht angeführte gipsplastische Modelle sind im Abbildungsteil dieser Arbeit (Abb. 151, 152, 153, 154 und 155), ersichtlich.

³⁰⁸ Hermann 1860, S. 244. Dieses Figurenensemble wird mehrfach in der Literatur erwähnt: „4 allegor. Kinderfiguren, die Buchdruckerei darstellend für die Gerold’sche Buchdruckerei, Wien.“ Bei Grünstein 1992, S. 235.; „4 lebensgroße Kinder mit den Attributen der Buchdruckerkunst“ bei Wagner 1870, S. 6.

³⁰⁹ Inv. Nr.: FotoGLV2000/9996, Albertina.

Schriftsetzer personifizierend – ab. Auf einer weiteren Daguerreotypie³¹⁰ *Vier Putten, Wissenschaften symbolisierend* (Abb. 158) ist die gesamte Gruppe der Gipsmodelle für den Fassadenschmuck des Druckereigebäudes zu sehen. Die Putti, mit realem Körperbau eines Kleinkindes, posieren in mehr oder minder ausgeprägt ponderierter und komplizierter Körperhaltung, dabei halten sie konkrete Attribute wie Bücher, Setzkasten, Winkelhaken und Manuskript, die als direkte Hinweise auf die Bestimmung des Baus fungieren.

Mehrfach wird auch über die Fassadenplastiken der Neulerchenfelderkirche berichtet. In Hermanns Aufzählung von Gassers Werken sind Statuen der vier Landespatrone *Severin, Coloman, Maximilian* und *Leopold* an der Eingangspforte der Neulerchenfelderkirche angeführt.³¹¹ Im Nachlasskatalog bei „*Gasser's Arbeiten in Stein, Bronze etc.*“ steht unter Nummer 3: „*Vier heilige in Breitenbrunnerstein. 5' hoch. (Waren für die Lerchenfelder Kirche bestimmt.)*“.³¹² Wagner meldet, dass „*Die vier Heiligen-Statuen und der Landespatron zum Portal der neuen Altlerchenfelderkirche in Wien waren minder gelungene Arbeiten, während Gassers Indisposition entstanden und daher von Ihm zurückgenommen.*“³¹³ Dieser Auftrag Hanns Gassers für Altlerchenfeld wurde Anfang 1859 storniert und ging an Josef Gasser.³¹⁴

Drei Gipsreliefs, tanzende, musizierende und trinkende Kinder darstellend, wurden von Gasser für die Fassade des sogenannten Schweizerhauses im Prater modelliert. Diese hatten mit 30 Fuß Höhe (ca. 10 Meter) monumentale Ausmaße.³¹⁵ Das einzige bauplastische Werk Gassers, mit dem er außerhalb Wiens beauftragt wurde, sind zwei *Balkonkaryatiden* für die Fassade der Brünner Zuckerfabrik. Dafür fuhr Gasser in die Hauptstadt Mährens und führte die 9 Fuß (ca. 3 Meter) hohe Statuen vor

³¹⁰ Inv. Nr.: FotoGLV2000/5376.

³¹¹ Hermann 1860, S. 246. Das wurde auch in *Carinthia* (1868, Jg. 58., S. 216) weitertradiert.

³¹² Verwirrung stiften hierbei die divers überlieferten Namen wie Lerchenfeld, Neulerchenfeld und Altlerchenfeld.

³¹³ Wagner 1870, S. 7.

³¹⁴ In Krasa-Florians unveröffentlichtem Aufsatz wird der komplexe Vorgang, welcher zur Stornierung des Auftrages führte, durchleuchtet. Möglicherweise erhielt Gasser den Auftrag, nachdem van der Nüll die Bauleitung (nach dem Tod des Architekten Müller, der die Pläne zum Kirchenbau entworfen hatte) übernommen hatte.

³¹⁵ Überliefert von Waizer 1894, S. 114; Wagner im Werkverzeichnis (Nr. 44) sowie Hermann 1860, S. 244. Es ist mir nicht gelungen, Abbildungen der Gipsreliefs zu finden.

Ort aus.³¹⁶ Zu den oben aufgezählten Bauwerken und bauplastischen Werken Gassers waren nicht mehr Informationen zu finden.

10. Architekten, Auftraggeber, Protektoren

Ein Netz von untereinander bekannten Personen verhalf Gasser zu seinen Aufträgen von Monumental- und Fassadenplastiken.³¹⁷ Beispielsweise verfügte der Handels- und Finanzminister Karl Ludwig Freiherr Bruck (Gründer der Triester Lloyd) sowohl über die Vergabe der Aufträge für die Figuren des Brunnens am Molo von Triest – bei der Gasser bereits mit der Allegorie der Austria beschäftigt war – als auch für das Lloydsche Arsenal. Bruck hatte ebenso Mitspracherecht bei der Vergabe des Auftrags für die Plastiken des Tunnelportals an der Semmeringbahn, für die Gasser die „*Modelle für die Semmering-Bahn-Einweihung von 2 Statuengruppen: Austria, Handel und Industrie in Schutz nehmend*“³¹⁸ lieferte. Brucks Freund, der Direktor der Credit-Anstalt Franz Richter, wickelte die Auftragsvergabe für die Ausgestaltung des Bankgebäudes ab.

Gasser wurde bereits in jungen Jahren, noch in Kärnten, von dort ansässigen Magnaten und Adeligen, wie Lodron, Christallnig, Rosthorn, Herbert oder Moro protegiert. In Wien erhielt er Unterstützung von Machthabern aus der Politik, von Kapitalisten und Diplomaten wie Metternich, Baron Hügel, Graf Harrach, Lobkowitz sowie Schwarzenberg. Die allegorischen Figuren für den Bücherschrank der Königin Viktoria bestellte seine Majestät anno 1851 anlässlich der Londoner Weltausstellung.³¹⁹

Zum Netz der Protektoren Gassers gehörten auch die Architekten van der Nüll und Siccardsburg. Sie beschäftigten Gasser immer wieder, zuerst bei der plastischen Ausschmückung des Carl-Theaters, danach beim Kommandantengebäude im Arsenal. Letztgenannter Auftrag führte möglicherweise dazu, dass Gasser Hansen für die Bauplastik des Heeresgeschichtlichen Museums empfohlen wurde. Beim Bau der Gerold'schen Druckerei beauftragten die Architekten van der Nüll und Siccardsburg

³¹⁶ Waizer 1894, S. 110.

³¹⁷ Rohsmann 1985, S. 18.

³¹⁸ Wagner 1870, S. 6.

³¹⁹ Rohsmann 1985, S. 18.

erneut Gasser mit der Erstellung der figürlichen Bauplastik. Für die Fassade der Altlerchenfelderkirche schuf Gasser ebenfalls bauplastische Werke. Und schließlich wurde Gasser beim Hauptwerk der beiden Architekten, bei der Hofoper, von Neuem beauftragt. Van der Nüll und Siccardsburg waren, unter anderen, Lehrer³²⁰ Ferstels, des Architekten des Bank- und Börsengebäudes. Zu Gassers Karrierebeginn in Wien war auch Eitelberger durch seine noch durchgehend positive Kritik eine unterstützende Kraft.³²¹

11. Stilistische Einordnung Gassers durch die Kunstgeschichte

Dieses Kapitel dient – als Übergang zur Schlussbetrachtung – dazu, die Suche nach Gassers Stil zu ergänzen.

In *Der Wanderer* (1868), einer Wiener Zeitung, erscheint der Bildhauer Gasser aus der Perspektive eines Zeitgenossen: „[...] dieses tüchtigen Künstlers, der in jedem dieser Werke seine von der herkömmlichen Schablone abweichende Eigenart manifestierte. Man hat ihm dies selbst in kritischen Besprechungen als Manier zum Vorwurf zu machen versucht; richtiger dürfte, wenn gleich nicht für alle, doch für die Mehrzahl die ehrenrere Bezeichnung „Originalität“ sein.“³²²

Der Kunsthistoriker Cyriak Bodenstern reflektierte über Gasser mit etwas zeitlichem Abstand (1888): „Neues Leben brachte in die Wiener Plastik Hans Gasser. Die Vorzüge wie die Mängel seiner Werke erklären sich aus seiner Kunstübung. Aus der Schule der kärntnerischen Herrgottschnitzer hervorgegangen, war er gewöhnt, ohne Schulbehelfe flott und schnell zu arbeiten. Sein Canon war tiefe Empfindung und frische Naturauffassung, sein höchstes Ziel treffende Charakteristik; weitere sorgsame Durchbildung in der Ausführung widerstrebte seinem unruhigen Naturell. Nicht weniger scheint er in letzterer Hinsicht durch seinen Anschluss an den begeisterten Verehrer der Romantik, Ludwig Schwanthaler, beeinflusst worden zu sein. Sein realistisches Streben und seine subjective Auffassung, welche sich nicht nur in seinem religiösen, sondern auch in seinen decorativen Werken geltend machen, standen mit den

³²⁰ Pötschner zählt auch Rösner hinzu. Pötschner 1981, S. 124.

³²¹ Siehe das Zitat in Bezug zur Akademieausstellung 1847 in der Einleitung dieser Arbeit.

³²² *Der Wanderer*, nach Wagner 1870, S. 9.

*Principien sowohl der typisch-kirchlichen als der decorativen Plastik, welche letztere sich mit dem jeweiligen Stilcharakter der Architektur in Harmonie setzen soll, im Widerspruch. Dafür war er in jenen Compositionen, welche der Phantasie freien Spielraum gewährten, wie im ‚Donauweibchen‘, in der Modellfigur des ‚Faustkämpfers‘, in der ‚träumenden Muse‘ originell, im Porträt durch seine lebenswahre Auffassung (wir erinnern an die Porträtbüsten Rahl’s, Schrotzberg’s, Jeny Lind’s u. A.) gerade epochemachend.*³²³

Nach einer kurzen Werksüberschau Gassers resümierte Hevesi seinerzeit (1903): *„Als Ganzes betrachtet, ist es der erste Anlauf der realistischen Wiener Plastik. Seine Büsten zum Beispiel, obgleich ihr Haar noch schulmäßig geschnürt ist, kündigen bereits die Tilgnerschen an. Er scheute auch vor dem heutigen Kleid [...] nicht zurück. [...] Er war zu urwüchsig [...] kein Drapierer und Aktsteller; ein Neuer und beinahe auch Neuerer.*“³²⁴ Gasser war nicht nur durch den unantikischen Modus seiner Statuen, sondern auch durch die Erfindung neuartiger, allegorischer Bauplastiken zum Neuerer geworden. Sie verlangten nach Attributen, welche das moderne Industriezeitalter und die damit verbundenen Errungenschaften versinnbildlichten.

Leo Grünstein (1920) bezeichnete Gasser als eine der fruchtbarsten und populärsten Künstlererscheinungen Wiens zu jener Zeit. Außerdem meinte er: *„Ungleich in Gestalt und Ausführung sind die typischen Plastiken G.s, entsprechend den historisierenden Tendenzen der Zeit, ebenso mit klassizist. wie romantisch-christlich., mit streng antikisierenden wie mit spezifisch neogotischen Stilelementen durchsetzt.*“³²⁵

Nicht unzutreffend reflektierte Ernst Winkler über Gasser in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1943): *„Hans Gasser konnte in Wien und insbesondere in München unter Schwanthaler studieren und der Einfluß dieses Lehrers der selbst wieder ein Schüler Thorvaldsens war, hat sein Schaffen unverkennbar und nachhaltig beeinflusst. Unverkennbar ist freilich auch Gassers Eigenart. Er ist leichter, beschwingter, anmutiger in seinen Bildwerken als sein bayrischer Lehrer. Sogar seine männlichen Figuren fallen durch eine gewisse schmale Eleganz auf und in Tracht und Stofflichkeit der Gewänder seiner Plastiken spürt man einen kultivierten Geschmack, wie ihn der*

³²³ Bodenstein 1888, S. LVI, in: Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788–1888, Eine Festgabe anlässlich der Säcular-Feier der Pensions-Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Wien 1888.

³²⁴ Hevesi 1903, S. 156–158.

³²⁵ Grünstein 1992, S. 235.

*Künstler auch in seinem eigenen Äußeren mit sichtlicher Bewusstheit pflegte. Nicht die monumentale Dramatik, die Fernkorn [...] befähigte Werke wie das Erzherzog- Karl und Prinz-Eugen-Standbild zu schaffen, lebt in den Arbeiten Hans Gasser, sein Formwille war intimer, ohne klein zu sein, und graziöser, ohne sich im Spielerischen zu verlieren.*³²⁶

Martina Hintereggers Resümee (1993) ist ein weiterer Baustein zum Verständnis der Künstlerpersönlichkeit Gasser: *„Gassers Stil läßt Anleihen an der deutschen Renaissance ebenso erkennen wie Einflüsse von zeitgenössischen Bildhauern. [...] In Hans Gassers antiklassischen Figuren überwiegt je nach Aufgabenstellung Realität und Idealität. Die beiden Begriffe sind aber immer gleichzeitig in seinen Figuren enthalten. Dieser Umstand rückt ihn in das Lager der Spätromantiker, von denen er wohl einer der letzten gewesen ist. Gasser bleibt mit seinen Werken in der süddeutschen Entwicklung der Bildhauerkunst des mittleren 19. Jahrhunderts eingebunden. Dank seiner reichhaltigen Œuvres hat er sich bis in unsere Zeit als einer der wichtigsten Österreichischen Bildhauerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts erhalten. Die schöpferische Künstlerpersönlichkeit Hans Gasser brachte etwas Neues hervor, das zwar nicht unmittelbares Verständnis auslöste, aber wie ein Signal verstanden werden kann, das für die weitere Entwicklung der Skulptur im Sinne von „l'art pour l'art“ von Bedeutung war.*³²⁷ Letzterem kann in Bezug zu Gassers Bauplastiken nicht zugestimmt werden. Deren Existenz und Zweck sind eng verbunden mit der Architektur, die sie schmücken und der sie dienlich sind. Diesbezüglich können, bedingt, die Figuren des Carl-Theaters als Ausnahme genannt werden.

Martina Autengruber sprach bereits 1997 ausdrücklich über Gassers Personalstil: *„Seine antiklassischen Schöpfungen, seine Kenntnisse der gotischen Kunst und der Renaissance, verbanden sich zu einem unverwechselbaren Personalstil von besonderem Rang. Hans Gasser steht am Ende der spätromantischen Formensprache, er trug zum Beginn einer neuen Entwicklung, des ‚Neobarock‘, bei.*³²⁸ Hierbei ist anzumerken, dass sich Gasser bei seinen Bauplastiken stilistisch in Richtung Realismus bewegte.

³²⁶ Winkler 1943.

³²⁷ Hinteregger 1993, S. 58.

³²⁸ Autengruber 1997, S. 429.

12. Resümee

Der Begriff „romantische Plastik“ ist an und für sich diffizil. So schreibt Wolf: „[...] die Romantik selbst ist nicht als echter Stil anzusprechen, da sie nicht gattungsübergreifend artikuliert; es erscheinen ferner realistische Haltungen, die allerdings erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts Gewicht gewinnen; und es zeigen sich viele Übergangserscheinungen sowie die großen Einzelgestalten von Künstlern, die keiner Facette dieses Spektrums eindeutig zuzuordnen sind.“³²⁹ Seit Joshua Reynolds Opposition (1778) wird, so Wolf weiter, „[...] Romantisches gerne als das Antiklassische schlechthin beschrieben. Allein schon mit seinen Inhalten aus der Welt des Mittelalters und des europäischen Christentums widerspricht es dem Repertoire antiker Klassik.“³³⁰

Die Fassadenfiguren Gassers rufen im Betrachter mehrere Assoziationen wach. Mal erinnern sie an griechische, ihre Weihegeschenke haltende Koren oder Göttinnen mit ihren Attributen, mal an Fassadenplastiken gotischer Kathedralen, mal an verkleidete Festzugsteilnehmer. Bauplastik und Architektur werden durch ihre enge Verbundenheit als Einheit wahrgenommen. Für die Wahrnehmung der figürlichen Bauplastik spielt mitunter die Fernansichtigkeit eine Rolle. Hinsichtlich dessen ist anzumerken, dass Gasser seine Figuren dennoch detailreich ausführte. Er hat seine plastischen Entwürfe präzise als Originalstatuen umgesetzt; und dies trotz nicht optimalen Materials. Die figürliche Bauplastik kann auf eine lange ikonografische Tradition zurückblicken. Dennoch stellte sich Gasser, in der Rolle des Architekturplastikers, mit den neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts verbundene neue künstlerische Aufgaben. Für seine Bauplastiken gilt generell, dass „*Es war die realistische Richtung der Plastik, welche in Gasser einen begeisterten Jünger fand.*“³³¹

Gassers Karriereauftakt in Wien ist durch das Figurenprogramm des 1847 erbauten Carl-Theaters markiert, durch das er einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte. Es ist der erste weit sichtbare Beweis seines Könnens und subjektiven Stils, dessen freie

³²⁹ Wolf 2002, S. 18.

³³⁰ Wolf 2002, S. 26. – Der englische Maler Reynolds kritisierte seinerzeit Bilder, die bereits Vorformen der Romantik darstellten und die lediglich eine vage Idee zum Ausdruck brachten und dabei alle Regeln und Gelehrsamkeit der Kunst außer Acht ließen. Wolf 2002, S. 26

³³¹ *Carinthia*, 58. Jahrgang, 1868.

Entfaltung bei jenem Auftrag nicht unwesentlich durch den Bauherren Direktor Karl Bernbrunn und die Architekten van der Nüll und Siccardsburg bedingt war. Die *Komik* und der *Tanz* nehmen eine Sonderstellung in dem Figurenprogramm ein. Sie sind über die originelle Kostümierung und Körperhaltung hinaus zusätzlich durch die Physiognomien des Theaterdirektors und der Schauspielerin Brüning unverwechselbar. Die Eigenart der anderen weiblichen Allegorien – des *Dramas*, der *Musik* und der *Idylle / Lyrik* – aus dieser Figurengruppe basiert auf Gassers unakademischer Formensprache. Er verwendete nicht die tradierte Form drapierter Gewänder, sondern nahm Anleihen bei der zeitgenössischen Mode und integrierte sie in die Kostüme seiner Gestalten. Gasser zog in seiner neuen Art der Formgebung auch die Frisuren seiner Gestalten ein, die an zeitgenössischen Haartrachten orientiert sind und nicht mit Diademen oder Kranzaktionen hochstilisiert werden. Als Ausnahme seien hier bereits an dieser Stelle die Personifikationen der *Eisenbahn* sowie der *Dampfschiffahrt* von der Fassade der Credit-Anstalt erwähnt. Sie aber alludierten an die Kaiserin Elisabeth. Die *Idylle / Lyrik* des Carl-Theaters trägt zwar einen Blumenkranz als Kopfschmuck, ihre Erscheinung wirkt aber verglichen mit der bereits zum Vergleich (zur *Tragödie*) herangezogenen *Polyhymnia* aus den Vatikanischen Museen sowie Canovas und Tiecks *Polyhymnia* weder hinsichtlich Frisur noch Gewand idealisiert.

In jene Kategorie der Gasserschen Allegorien mit vereinfachten Attributen gehören einige Figuren des Carl-Theaters. Krasa-Florian sprach bei Gasser von „*Empfindungs- oder Stimmungsallegorie*“. Solche waren Gassers Neuinterpretationen der traditionellen Musendarstellungen. Eine Übergangsform zwischen klassischer Formsprache und Neuinterpretation manifestierte sich in der Gestalt der *Sinnenden Muse* beziehungsweise *Tragödie*. Sie ist voller Sentiment, dabei noch antikisch gekleidet, aber ihre Frisur ist zeitgenössisch anmutend.

Bei der Analyse – eine solche umfangreiche fehlte bis jetzt – dieses Figurenprogramms war es möglich, zu den in der Forschung (Ponta, Krasa-Florian) schon bekannten und zu *Musik* und *Tanz* zugeordneten zeichnerischen Studien weitere hinzufügen: die Blätter 11, 12, und 13 aus dem Villacher Skizzenbuch zur Figur der *Musik* sowie zum *Tanz* die Seiten 30, 31, 99; ebenfalls zur *Tanz* ist eine Kopfstudie aus dem Skizzenbuch³³² der Wienbibliothek und die Studie *Mädchenhalbbild im Profil nach rechts*³³³ aus der Wiener Albertina. Zur *Tragödie / Sinnenden Muse* sind noch die

³³² H.I.N. 18928, ID-Nr. LQH0045662.

³³³ Inv. Nr.: 32965.

Studienblätter mit den Nummerierungen 21, 22, 23, 85 und 87 aus dem Villacher Skizzenbuch zuzuordnen. Ergänzend hinzu kommen noch die Daguerreotypien der *Komik*, *Tragödie* sowie *Idylle / Lyrik* aus der Albertina. Das Figurenprogramm des Carl-Theaters an einer Blumenvase appliziert, fand ich im Zuge meiner Recherchen in drei Publikationen (zur Londoner Weltausstellung, 1851) abgebildet, wieder.

Mit dem Figurenprogramm des Carl-Theaters brachte Gasser ein Novum – die unakademisch, unklassisch modellierte, sentimentbetonte und mitunter zum Realismus tendierende Allegorie – in die Wiener Kunstlandschaft und er begründete damit seinen Ruhm. Er avancierte zu einer populären Künstlerpersönlichkeit und erhielt in der Folge kontinuierlich Aufträge.

Sowohl Gassers Persönlichkeit als auch sein Bildungsweg prädestinierten ihn, eine innovative Bildhauerpersönlichkeit zu werden. In Kärnten war er noch ein Autodidakt; aber auch noch während er an der Wiener und nachfolgend an der Münchner Akademie studierte, bildete er sich unabhängig auf verschiedenen Wegen weiter. Besonders zu Beginn seiner produktivsten Lebensphase waren gesellschaftliche Änderungen prägend. Zu diesen zählt nicht nur die Revolution an und für sich, sondern auch das Aufkommen eines neuen Zeitalters. Zu jener Zeit bildete sich eine neue Ikonografie heraus. Diese basierte auf der Bildwürdigkeit der neuen Errungenschaften des Industriezeitalters. Die Motive waren Sinnbilder des Fortschrittes: Eisenbahn, Dampfschiffahrt, Industrie, Handel. Von der Kenntnis beziehungsweise von der Fähigkeit Gassers zur Anwendung dieser neuen Ikonografie zeugen die in dieser Arbeit besprochenen Industriallegorien aus den Figurenprogrammen des Bank- und Börsengebäudes, der Credit-Anstalt sowie des Kommandantengebäudes. Die zum Repertoire der Industrie- und Techniklegorien des 19. Jahrhunderts gehörenden Attribute sind Zahnräder, Maschinen, Werkzeuge etc., die direkte bildliche Hinweise auf den modernen, mechanisierten Arbeitsprozess sind.

Wir wissen, dass Gasser bei seinen allegorischen Figuren „[...] von anderen Ideen aus [ging], als die Bildhauer der früheren Generationen, wie Zauner, Martin Fischer, Klieber, Kaehsmann, die alle den Traditionen der Antike folgten“³³⁴ wobei sich bereits Bauer 1841–44 mit Allegorien wie der *Industrie*, des *Handels*, der *Schiffahrt* und des *Gewerbes* (für die Finanzlandesdirektion) beschäftigte. Jene Allegorien sind mit entsprechenden neuartigen Attributen versehen, was in gewisser Weise bestätigt, dass man der Wiener Kunstlandschaft nicht vorwiegend negative

³³⁴ Eitelberger 1879, S. 173.

Aspekte anhaften darf.³³⁵ Beispiele für Industriallegorien aus Wiesbaden (1872) und Paris (1867) zeigten, dass Gasser auch im internationalen künstlerischen Umfeld zu den Neuerern gehörte.

In den Zeitraum 1857 bis 1863 fallen zwei Figurenprogramme Gassers, bei denen er sich teilweise der neuen Ikonografie des Industriezeitalters widmete. Für die Fassade des Bank- und Börsengebäudes schuf er die weiblichen Personifikationen von *Industrie* und *Technik*, *Seefahrt* und *Fischerei*, *Landwirtschaft* und *Handel*. Sie erscheinen in an zeitgenössischer Kleidung orientierten Kostümen und ihre Haartracht ist von den aktuellen Frisuren des einfachen Volkes inspiriert. Gemeinsam mit den männlichen Personifikationen an den anderen beiden Fassadenfeldern brachten sie patriotisches Gedankengut zum Ausdruck. Für die Charaktere der männlichen Personifikationen konnte Gasser auf mannigfache Inspirationsquellen zurückgreifen: auf Stiche, Kostümbücher, Lithografien, die Bewohner Wiens, seinen Besuch des Pressburger Reichstages und nicht zuletzt auf seine Studienreisen, zu denen ich München dazuzählen möchte.

Das Fazit des Vergleichs zwischen dem Figurenensemble des Bank- und Börsengebäudes und des Festsaalbaues in München kann lauten, dass Schwanthalers Frauenfiguren noch der antiken Formensprache verhaftet sind: Die antikisch gegürteten Gewänder sind uniform, die Allegorien nur durch ihre beigegebenen Attribute differenziert und durch schlichte Monumentalität gekennzeichnet, weshalb sie als Gruppe homogener erscheinen. Gassers Figuren sind anders differenziert, detailreicher und speziell seine weiblichen Gestalten sind graziler.

Bis jetzt reichte die Beschäftigung mit dem Figurenprogramm des Bank- und Börsengebäudes über die Auflistung der Figuren nicht hinaus. Nur Schwarz lieferte eine kurze Beschreibung der Charaktere.³³⁶ Inspirationsquellen, Vergleiche sind erstmals in dieser Arbeit genannt und durch die Analyse ist Gassers Schaffensprozess erläutert worden.

³³⁵ Solchen, mit negativen Aspekten – das heißt, dass Auftraggeber beziehungsweise Künstler modernen Kunstströmungen gegenüber eine ablehnende Haltung einnahmen – verhafteten Eindruck über die Wiener und mitunter Österreichische Kunstlandschaft, zu neutralisieren war Krasa-Florian bemüht. So beispielsweise in dem Aufsatz „*Die süddeutsch orientierte Spätromantik*“, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 5, 2002, S. 459–462.

Krasa-Florian 2002, S. 458–462.

³³⁶ Schwarz 1985, S. 30.

Die Figurengruppe an der Fassade des Bank- und Börsengebäudes ist unantisch, realistisch intendiert, Ausdruck von Gassers Personalstil. Sie fügen sich materialbedingt, im Unterschied zu den Figuren des Kommandantengebäudes, denen die Turmnischen eigene Podien bieten, in die Architektur ein.

Die neoabsolutistische Ära brachte Gasser zwei wichtige Aufträge. An einem der Bauwerke aus dem Arsenal, dem Kommandantengebäude, das von den Architekten van der Nüll und Siccardsburg entworfen worden war, entstand sein künstlerisches Hauptwerk. Die das Kaisertum Österreichs versinnbildlichende *Austria*, mit der Mauer-Helm-Krone sowie Schild, Schwert und Gürtel, gilt als Gassers eigene Schöpfung. Der Einfluss von Inspirationsquellen, wie Schwanthalers Brunnenfigur von der Wiener Freyung oder der Münchner Au, hinderten Gasser nicht daran, Eigenes zu kreieren. Die Physiognomie der heute zu sehenden *Austria* ist durch Restaurierungsarbeiten verändert, wodurch ihr ein anderer Ausdruck verliehen wird. Bei den weiblichen Allegorien des Kommandantengebäudes ist noch eine Art Mischstil, wie bei der *Mathematik* und *Geometrie*, zu erkennen. Durch ihre Attribute sind sie einer ikonografischen Tradition verwurzelt. Die *Mechanik* und die *Chemie* sind dagegen schon mehr Ausdruck des Gasserschen Genius. Die männlichen Personifikationen aus dem Figurenensemble, aber auch die weibliche Allegorie *Mechanik*, gehören streng genommen zu jenen Allegorien des 19. Jahrhunderts, die die Industrie und Technik darstellen. Ihre Attribute sind Zahnräder, Werkzeuge, Maschinen, wodurch sich ein Bezug zur Realität manifestiert. Am Beispiel des *Schmiedes* wurde erläutert, wie weit sich Gasser mit seiner subjektiven Formsprache sowohl vom tradierten, akademischen Stil (als Beispiel dafür dienten der *Vulkan* in Montfaucons Publikation oder der *Vulkan* Thorvaldsens) als auch vom Stil Schwanthalers entfernt hatte.

Der Vergleich der Bauplastik des Bank- und Börsengebäudes sowie des Kommandantengebäudes mit den allegorischen Figuren am Portikus des Festsaales in München erlaubte, Differenzen zwischen Gasser und seinem Lehrer Schwanthaler zu veranschaulichen. Gasser holte sich zwar zahlreiche Anregungen von seinem Münchner Mentor, aber er schuf seine Werke, ohne die Manier seines Meisters anzunehmen.

Häufig erhielt Gasser Aufträge, weil er zu einem Netz von Personen Zugang hatte, die sich untereinander kannten (siehe Kapitel „Architekten, Auftraggeber, Protektoren“). Aufgrund der langjährigen Zusammenarbeit mit den Architekten van der Nüll und Siccardsburg (Carl-Theater, Druckerei Gerold, Kommandantengebäude des Arsenal, Hofoper) ist davon auszugehen, dass seine Beziehung zu ihnen durch Konsens

geprägt war. Als Romantiker wirkten sie entgegen den Richtlinien des akademischen Klassizismus. Ihr architektonisches Schaffen wollten sie auf neue Grundlagen gestellt sehen. Ihre Maxime war die „*freie Erfindung nach eigener Sinnes- und Ausdrucksweise*“.³³⁷ Explizit auf diesem Prinzip basierte ihre Verbundenheit mit Gasser.

Der Schaffensprozess eines figürlichen bauplastischen Werks unterscheidet sich nicht wesentlich von dem für eine freistehende Denkmalplastik, jedoch deren Aufgabensstellung. Beiden liegt eine Idee zugrunde, die über den Weg von zeichnerischen Studien und plastischen Modellen zur Realisierung des Werkes führt. In Gassers Figurenprogrammen multiplizierte sich diese künstlerische Aufgabe und Herausforderung. Seine Aufgabe war es, nicht nur die einzelnen Figuren – welche, jede für sich, eine Aussage, einen Sinngehalt zu versinnbildlichen hatte – zu erfinden, sondern diese auch als Ensemble auftreten zu lassen, das ein Leitmotiv transportiert, beziehungsweise die Bestimmung des jeweiligen Bauwerkes verdeutlicht. Das gelang ihm beim Carl-Theater, indem er das aus individuellen Charakteren der Schauspiel- und Tonkunst bestehende, figürliche Programm auf die Quelle ihrer Fähigkeiten fokussiert formvollendete. Die Figuren weisen konkret auf die Funktion des Bauwerkes hin.

Beim Kommandantengebäude des Arsenalts ließ er die Gruppe der weiblichen Allegorien, die Wissenschaften symbolisierend und die physisch tätigen männlichen Personifikationen im Dienste des Kaisertums Österreich auftreten. Gleichsam und gemeinsam demonstrieren sie die Macht des Militärs, des Kapitals sowie der expandierenden Industrie.

Das dritte Mal schuf er für das Heeresgeschichtliche Museum eine aus zwei Gruppen bestehende Einheit, deren Attribute sie trotz ihrer Andersartigkeit diskret miteinander verweben. Eine Ganzheit konfiguriert aus Sakralplastik, Phantasiewesen und mittelalterlichen Rittergestalten. Die Allegorien verkörpern die Tugenden des militärischen Kollektivs. Sie kündigen den Besuchern des Heeresgeschichtlichen Museums an, dass das Gebäude den Helden, ihren Ruhmestaten und deren Andenken gewidmet ist.

Ein viertes Mal gelang es Gasser bei den Fassadenplastiken des Bank- und Börsengebäudes ein Leitmotiv zu schaffen. Hier brachte er ein patriotisches Gedankengut in Form. Die „*hervorragendsten Nationalitäten der oesterreichischen Monarchie*“ und „*die Hauptrichtungen der oesterreichischen Volkswirtschaft*“ treten

³³⁷ Lützow 1877, S. 105.

im Sinne des Kaiserlichen Wahlspruchs – *VIRIBUS UNITIS* – vereint auf. Zuletzt und eng verbunden mit der Botschaft des Börsengebäudes versinnbildlichen die Allegorien der Credit-Anstalt die wirtschaftliche Potenz der liberalen Ära Österreichs.

Die Analysen der Bauwerke, deren Fassaden mit Gassers Figurenprogrammen geschmückt worden sind, ließ nachvollziehen, dass Gasser autonom bleiben konnte, das heißt, dass die Architekten seine Entwürfe zur Architekturplastik der jeweiligen Bauten akzeptierten und respektierten. Seine figürlichen Bauplastiken weisen realistische Komponenten auf. Sie sind prinzipiell ohne klassische Gewandung und mondäne Haartracht sowie mit teils neu erfundenen oder abgewandelten Attributen versehen. Gasser wirkte in einer Zeit, die als Übergang zum strengen Historismus und zur eigentlichen Kunst der Wiener Ringstraße bezeichnet werden kann. In Gassers anti-klassischen Schöpfungen kommen seine Kenntnisse der gotischen Kunst, der Renaissance sowie seine eigene Ästhetik zum Ausdruck. Er war ein Einzelgänger, der keiner der vorherrschenden Stilrichtungen – auch wenn er generell zu den Romantikern gezählt wird – direkt zuzuordnen ist.

Literaturverzeichnis

Autengruber 1997

Martina Autengruber, Hans Gasser – eine einfache Erinnerung, in *Carinthia I*, 187, 1997, S. 421–429.

Bodenstein 1888

Cyriak Bodenstein, *Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788–1888*. Eine Festgabe anlässlich der Säcular-Feier der Pensions-Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Wien 1888.

Boeck 1961

Urs Boeck, *Plastik am Bau. Beispiele europäischer Bauplastik vom Altertum bis zur Neuzeit*, Tübingen 1961.

Brandt 2005

Harm-Hinrich Brandt, *Die Wiener Rothschilds seit 1820 und die Gründung der Credit-Anstalt 1855*, in: *Bank Austria Creditanstalt, 150 Jahre österreichische Bankgeschichte im Zentrum Europas*, Oliver Rathkolb (Hg.), Wien 2005, S. 37–55.

Bruneau 2006

Philippe Bruneau, *Griechische Kunst*, in: *Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter*, Köln 2006, S. 9–115.

Eitelberger 1871 / 1879

R. v. Eitelberger, Hans Gasser, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 6, 1871, S. 281–293.
gleich wie **Eitelberger 1879**

R. v. Eitelberger, Hans Gasser. *Biografische Skizze*, in: *Gesammelte kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg.*, I. Band: *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit*, Wien 1879, S. 158–180.

Eitelberger 1871 / 1879

R. v. Eitelberger, *Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 6, 1871, S. 104–145.

gleich wie **Eitelberger 1879**

R. v. Eitelberger, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert, in: Gesammelte Kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg., I. Band: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 104–158.

Eitelberger 1871 / 1879

R. v. Eitelberger, Ed. van der Nüll und August von Siccardsburg, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 6, 1871, S. 228–271.

gleich wie **Eitelberger 1879**

R. v. Eitelberger, Eduard van der Nüll und August v. Siccardsburg, in: Gesammelte Kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg., I. Band: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 104–158.

Förster 1860

Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1860, S. 516–518.

Grünstein 1992

Leo Grünstein, Hanns Gasser, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ulrich Thieme (Hg.), Leipzig 1992, 13, S. 234–236.

Hermann 1860

Heinrich Hermann, Handbuch der Geschichte des Herzogthumes Kärnten in Vereinigung mit den österreichischen Fürstenthümern, Klagenfurt 1860, S. 240–247.

Hevesi 1903

Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1903.

Hinteregger 1993

Martina Hinteregger, Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1993.

Hoffmann 1972

Hans-Christoph Hoffmann, Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg, in: Das Wiener Opernhaus, S. 1–207.

Hubel 2003

Achim Hubel, Regensburg. Dom St. Peter, Regensburg 1995.

Joham 1935

Josef Joham, Die Gründung der Oesterreichischen Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe am 31. Oktober 1855, in: Mitteilungen des Verbandes österreichischer Banken und Bankiers, XVII. (Sonderabdruck), Wien 1935, S. 261–276.

Kassal-Mikula 2006

Renate Kassal-Mikula, GROSSER BAHNHOF. Wien und die große Welt, Kos / Dinhold (Hg.), Wien 2006.

Kieslinger 19712

Alois Kieslinger, Die Steine der Wiener Ringstraße. Ihre technische und künstlerische Bedeutung, Wiesbaden 1972.

Kitlitschka 1971

Werner Kitlitschka, Karl Josef Geigers Programm für die künstlerische Ausstattung des Bank- und Börsengebäudes in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 25, 1971, S. 82–87.

Knoll 2008

Kordelia Knoll, Von Herculenum nach Dresden: Das nachantike Schicksal der Skulptur, in: Die Herkulanerinnen, Jens Daehner (Hg.), München 2008, S. 33–51.

Krasa 1986

Selma Krasa, Biedermeier in der Skulptur?, in: Wien 1815–1848: Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz, Robert Waissenberger (Hg.), Wien 1986, S. 191–216.

Krasa 1998

Selma Krasa, Der Bildhauer Hanns Gasser im Revolutionsjahr 1848, in: Wiener Geschichtsblätter, 53, 1998, S. 196–204.

Krasa-Florian 2002

Selma Krasa-Florian, Die süddeutsch orientierte Spätromantik,
in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 5, 2002, S. 458–462
und S. 481–483 (Kat. Nr.: 196, 197, 198).

Krasa-Florian 2007

Selma Krasa-Florian, Die Allegorie der Austria, Wien / Köln / Weimar 2008.

Krasa-Florian

Selma Krasa-Florian, Der Brunnen im Palais Ferstel in Wien. Zum Verhältnis von
Hanns Gasser und Anton Dominik Fernkorn und zur Situation der Plastik in Wien in der
Mitte des 19. Jahrhunderts, Drucklegung in Vorbereitung.

Krause 1972

Walter Krause, Die Plastische Ausstattung, in: Das Wiener Opernhaus,
Hoffmann / Krause / Kitlitschka (Hg.), Wiesbaden 1972, S. 207–311.

Krause 1980

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur
Wende um 1900, Wiesbaden 1980.

Krause 2002

Walter Krause, Die Bauskulptur der Wiener Ringstraße,
in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 5, 2002, S. 487–490.

Lützow 1877

Carl von Lützow, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste.
Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl Lützow, Wien 1877.

Meurer 2014

Alfred Meurer, Industrie- und Technik allegorien der Kaiserzeit. Ikonographie und
Typologie, Weimar 2014.

Otten 1970

Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848, Passau 1970.

Pingeot 2006

Anne Pinget, Zweites Empire. Die Idee der Republik setzt sich durch, in: Skulptur, von der Renaissance bis zur Gegenwart; 15. bis 20. Jahrhundert, Georges Duby / Jean-Luc Daval (Hg.), Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris / Tokyo 2006, S. 891–914.

Ponta 2000

Brigitte Ponta, Die Zeichnung bei Hans Gasser, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2000.

Pötschner 1981

Peter Pötschner, Zur Baugeschichte von Heinrich Ferstels Bank- und Börsengebäude, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXV. Jg., Wien 1981, S. 145–125.

Rauchensteiner 2005

Manfried Rauchensteiner, Phönix aus der Asche. Zerstörung und Wiederaufbau des Heeresgeschichtlichen Museums 1944 bis 1955, Wien 2005.

Rohsmann 1985

Arnulf Rohsmann, Hanns Gasser und die Kunst als diskretes Mittel der Macht (Separatum aus: Die Brücke 1 / 85), Klagenfurt 1985.

Rosner 1897

Leopold Rosner, Fünfzig Jahre Carl-Theater (1847–1897), Wien 1897.

Schemper-Sparholz 2002

Ingeborg Schemper-Sparholz, Antonio Canova (1757–1822), Polyhymnia, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 5, 2002, S. 469.

Schmid 1987

Hildegard Schmid, Josef Klieber, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1987.

Schwarz 1985

Mario Schwarz, Die Architektur des Bank- und Börsengebäudes als Integration von Widersprüchen, in: Zwischenbericht über die Restaurierung des Palais Ferstel, Österreichische Realitäten-Aktiengesellschaft (Hg.), Wien 1985, S. 23–39.

Schwarz 1986

Mario Schwarz, Das Bank- und Börsengebäude in der Wiener Herrengasse und sein Architekt Heinrich Ferstel, in: Bericht über die Revitalisierung des Palais Ferstel, Österreichische Realitäten-Aktiengesellschaft (Hg.), Wien 1986, S. 11–41.

Strobl 1961

Alice Strobl, Das k. k. Waffenmuseum im Arsenal. Der Bau und seine künstlerische Ausschmückung, in: Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien, Graz / Köln 1961.

De Suduiraut 2006

Sophie Guillot de Suduiraut, Flamboyant-Stil (1400–1530), in: Skulptur, von der Antike bis zum Mittelalter; 8. Jahrhundert v. Chr. bis 15. Jahrhundert, Georges Duby / Jean-Luc Daval (Hg.), Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris / Tokyo 2006, S. 471–540.

Wagner

August W. Wagner, „Hans Gasser Werksverzeichnis“, Manuskript, im Bestand des Villacher Stadtmuseums, o.O., o.D.

Wagner

August W. Wagner, „Hans Gasser“, Biografie, Manuskript, im Bestand des Villacher Stadtmuseums, o.O., o.D.

Wagner 1870

August W. Wagner, Meister Hanns Gasser. Ein deutsches Künstlerleben (Biografische Skizze für das Volk), Klagenfurt 1870.

Wagner-Rieger 1970

Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.

Wagner 1989

Monika Wagner, Allegorie und Geschichte, Tübingen 1989.

Waizer 1872

Rudolf Waizer, Hans Gasser Jugendleben. Eine biografische Skizze, Klagenfurt 1872.

Waizer 1894

Rudolf Waizer, Biografisches über Hanns Gasser, in: Carinthia I, 3, 1894.

Wibiral 1952

Norbert Wibiral, Heinrich von Ferstel und der Historismus in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1952.

Winkler 1943

Ernst Winkler, Der Meister des „Donauweibchens“. Dem Bildhauer Hans Gasser zum Gedenken – 75 Jahre nach seinem Tode, in: Neuigkeitsweltblatt, 31.12.1943, Wien 1943.

Wlattnig 1998

Robert Wlattnig, Hans Gasser und Josef Messner. Zwei bedeutende Bildhauer des 19. Jahrhunderts aus dem Lieser- und Katschtal, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Klagenfurt, 7, 1998, S. 5–8.

Wlattnig 1999

Robert Wlattnig, Ausstellung und Forschungsprojekt „Hans Gasser (1817–1868)“, in: Rudolfinum, 1999 / 2000, S. 116–118.

Wolf 2002

Norbert Wolf, Klassizismus und Romantik, in: Kunst-Epochen (Reclam), Band 9, Stuttgart 2002.

Ziegler 2000

Daniela Ziegler, Frauenfrisuren der römischen Antike – Abbild und Realität, Berlin 2000.

Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten 1985

Der Bildhauer Hanns Gasser, (Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985), Klagenfurt 1985.

Kat. Ausst. 397. Sonderausstellung des Wien Museums

Kos / Gleis (Hg.), Experiment Metropole – 1873: Wien und die Weltausstellung, (Kat. Ausst. 397. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2014), Wien 2014.

Nachlass des Bildhauers Hans Gasser,

Miethke & Wawra, Wien 1869.

Österreichische Realitäten-Aktiengesellschaft (Hg.), Wien 1985.

Lexika

Lexikon der Kunst, Band V: Mosb–Q, Leipzig 2004.

Reclams Künstlerlexikon, 3. Auflage, Stuttgart 2002.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Hanns Gasser, Porträtfotografie, Ludwig Angerer,
Inv. Nr.: Pf 111.503 : B (2 c),
<http://data.onb.ac.at/rec/baa10334811>,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, 19.11.2016.
- Abb. 2 Carl-Theater: Fassade, Inv. Nr.: 74697-B,
<http://data.onb.ac.at/rec/baa8034575>,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, 19.11.2016.
- Abb. 2a Die Ruine des Carl-Theaters, nach dem 2. Weltkrieg,
<http://der-neue-merker.eu/28-maerz-2016-oster-montag>, 6.10.2016.
- Abb. 3 Ausschnitt, Fassade des Kommandantengebäudes,
Arsenal, Wien, Foto: EK.
- Abb. 4 Ausschnitt, Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums,
Arsenal, Wien, Foto: EK.
- Abb. 5 Ausschnitt, Fassade des ehemaligen Österreich-Ungarischen Bank- und
Börsengebäudes (Palais Ferstel), Wien Herrengasse, Foto: EK.
- Abb. 6 Die Wiener Credit-Anstalt, UNIDAM.
- Abb. 6a Ausschnitt, Fotografie: Feierliche Prozession am Hof in Wien, 1946,
Inv. Nr.: US 1841a, <http://data.onb.ac.at/rec/baa667942>,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, 19.11.2016.
- Abb. 6b Die Wiener Credit-Anstalt, um 1875, Inv. Nr.: 233222 – C Positiv,
<http://data.onb.ac.at/rec/baa8080433>,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, 19.11.2016.
- Abb. 7 Der Faustkämpfer, Hanns Gasser, 1847, Gipsabguss, UNIDAM.
- Abb. 8 Tragödie / Sinnende Muse, Bronzeabguss des Modells,
Wien Museum, Foto: EK.
- Abb. 9 Vergleich, Hl. Ferdinand und Kriegerische Intelligenz, Foto: EK
- Abb. 10 Allegorisches Figurenprogramm, Wiener Staatsoper, UNIDAM.
- Abb. 10a Allegorisches Figurenprogramm des Carl-Theaters
Bronzeabgüsse, Inv. Nr.: HMW 117567, HMW 117426, HMW 117568,
HMW 117569, HMW 117570, Wien Museum, Foto: EK;
Gipsabguss des Drama, Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85,
Abbildungsteil, in: Der Bildhauer Hanns Gasser,

Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.

- Abb. 11 Porträtlithografie von Erich Correns, 1848,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1 / 85, S. 17,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 12 Standbildnis der drei Schwestern Schnorr, Hanns Gasser, 1845, UNIDAM.
- Abb. 13 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 81,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 14 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 83,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 15 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 89,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 16 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 21,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 17 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 87,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 18 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 22,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 19 Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 23,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 19a Weibliche Figur mit einem Kranz von Hans Gasser für das Carl Theater
in Wien 1847, Inv. Nr.: FotoGLV2000/9979, Daguerreotypie, 1847,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9979\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9979]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 20 Skizze zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 85,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 21 Kopfstudie, Privatbesitz, Scan: Frauenkopf mit Blüte, Bild 72, in:
Günter N. M. Jessen, Hans Gasser und Josef Messner, Kiel 2007, S. 51.
- Abb. 22 Kopfstudie, Privatbesitz, Scan: Frauenkopf und versch. kleine Köpfe,
Bild 71, in: Günter N. M. Jessen, Hans Gasser und Josef Messner,
Kiel 2007, S. 51.

- Abb. 23 Studienblatt, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 13746, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 24 Mädchen mit Gretelfrisur; Halbbild mit geneigtem Kopf, Inv. Nr.: 32963, Zeichnung, Kohle, Deckweißhöhung auf blauem Tonpapier,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[32963\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[32963]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 24a Altwienermädchenkopf im Profil nach rechts mit Locken und Häubchen, Inv. Nr.: 32961, Zeichnung, Bleistift,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[32961\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[32961]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 25 sog. Große Herkulanerin, M. 1. Jh. u. Z., Arachne.
- Abb. 26 Polyhymnia, Rom, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Inv. Nr.: 287, <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1267>, 7.8.2016, Foto: S. Sosnovskiy.
- Abb. 27 Polyhymnia, Antonio Canova, 1817, UNIDAM.
- Abb. 28 Fürstin Bariatinski (Maria Fjodorovna Barjatsinskaja), Bertel Thorvaldsen, 1819–1825, <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections>, 6.10.2016.
- Abb. 29 Polyhymnia, Christian Friedrich Tieck, 1804, Schloss Weimar, Wien, prometheus.
- Abb. 30 Der Tanz, Bronzeabguss des Modells, Inv. Nr.: HMW 117568, Wien Museum, Foto: EK.
- Abb. 31 Studie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 49, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 32 Beinstudie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 51, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 33 Armstudien zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 52, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 34 Hand-, Arm- und Beinstudie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 53, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 35 Handstudie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 55, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 36 Posenstudien zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 30–31, Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.

- Abb. 37 Studie: Ballettmädchen, Privatbesitz, Bild 28,
in: Günter N. M. Jessen, Hans Gasser und Josef Messner,
Kiel 2007, S. 26.
- Abb. 38 Porträtstudien: Ida Schuselka Brüning, Wienbibliothek im Rathaus,
Handschriften, Notiz- und Skizzenbuch, o.O. u. o.D., H.I.N. 18928,
ID-Nr. LQH0045662, Blatt 13, Foto: EK:
- Abb. 39 Mädchenhalbbild im Profil nach rechts, Inv. Nr.: 32965,
Zeichnung, Bleistift gewischt, grau getöntes Papier, Einfassungslinie,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[32965\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[32965]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 40 Die Komik, Bronzeabguss des Modells,
Inv. Nr.: HMW 117567, Wien Museum, Foto: EK.
- Abb. 40a Die Figur der Komik von Hans Gasser für das Carl Theater in Wien 1847,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9985, Daguerreotypie, 1847,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9985\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9985]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 40b Modell der Komik, Inv. Nr. K 750, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 41 Karl Bernbrunn, Inv. Nr.: PORT_00147032_01,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, 19.11.2016.
- Abb. 41a Karl Bernbrunn als Staberl (*Costume-Bild zur Theaterzeitung* Nr. 62),
Inv. Nr.: PORT_00147029_01,
<http://data.onb.ac.at/rec/baa9125082>,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, 19.11.2016.
- Abb. 42 Hebe, Antonio Canova, 1796, UNIDAM.
- Abb. 43 Moriskentänzer mit weißem Stirnband und Umhang („Hochzeiter“),
Erasmus Grasser, 1480, Inv. Nr.: K-Ic/223, Münchner Stadtmuseum,
Foto: P. Fliegau, D. Jordens-Meintker,
Rechteinhaber: Münchner Stadtmuseum
[http://www.muenchner-stadtmuseum.de/
shop/bildarchiv/sammlungsgebiete/angewandte-kunst/
bildarchiv/moriskentaenzer-mit-weissem-stirnband-und-umhang-](http://www.muenchner-stadtmuseum.de/shop/bildarchiv/sammlungsgebiete/angewandte-kunst/bildarchiv/moriskentaenzer-mit-weissem-stirnband-und-umhang-)

hochzeiter.html?tx_mstmbildarchiv_bildarchiv%5Baction%5D=show&tx_mstmbildarchiv_bildarchiv%5Bcontroller%5D=Bild&cHash=bbe0a2a3a5f15b2626657afa0d500d97, 6.10.2016.

- Abb. 44 Ideenskizze zum Figurenprogramm des Carl-Theaters,
©Landesmuseum für Kärnten.
- Abb. 45 Modell des Dramas, Inv. Nr.: K 751b, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1 / 85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 46 Skizze zur Figur des Drama, Blatt 17,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 47 Studie zur Figur des Drama, Blatt 19,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 48 Frauenstudie, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften,
Notiz- und Skizzenbuch, o.O. u. o.D., H.I.N. 18928,
ID-Nr. LQH0045662, Foto: EK:
- Abb. 49 Joseph Klieber, (Ausschnitt: Klio) Uranie, Calliope, Clio,
Inv. Nr.: 5599, Zeichnung, Tusche, Feder
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[5599\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[5599]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 50 Ideenskizze zur Idylle / Lyrik, Blatt 64,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 51 Gruppe von fünf Mädchen, Zeichnung, Bleistift,
Inv. Nr.: 28286, Zeichnung, Bleistift,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[28286\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[28286]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 52 Die Idylle / Lyrik, Bronzeabguss des Modells,
Inv. Nr.: HMW 11756, Wien Museum, Foto: EK.
- Abb. 52a Allegorie der Idylle von Hans Gasser für das Carl Theater in Wien 1847,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9981, Daguerreotypie, 1847,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9981\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9981]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 52b Modell der Idylle / Lyrik, Inv. Nr.: K 708, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,

- in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 53 Ideenskizze zur Musik, Blatt 6,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 54 Studie zur Musik, Blatt 11,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 55 Studie zur Musik, Blatt 12,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 56 Studie zur Musik, Blatt 13,
Skizzenbuch, Inv. Nr.: 9.608, Museum der Stadt Villach.
- Abb. 57 Die Musik, Bronzeabguss des Modells,
Inv. Nr.: HMW 117426, Wien Museum, Foto: EK.
- Abb. 57a Modell der Musik, Inv. Nr.: K 707, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 58 Joseph Klieber, Clio, Calliope, Polyhymnie, le Bonheur,
Inv. Nr.: 5598, Zeichnung, Tusche, Feder, laviert,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[5598\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[5598]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 59 Joseph Klieber, Apollon, Minerva, Erato, Terpsichore,
Inv. Nr.: 5597, Zeichnung, Tusche, Feder, laviert,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[5597\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[5597]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 60 Polyhymnia, Joseph Klieber, Musensaal, Wien, Albertina, Foto: EK
- Abb. 61 Originalmodell zur Statue des Tanzes,
Anton Dominik Fernkorn, 1852, UNIDAM.
- Abb. 62 Tänzerin mit Castagnetten, Ludwig Schwanthaler,
1837–40, UNIDAM.
- Abb. 62a Tänzerin, Bertel Thorvaldsen, 1817, UNIDAM.
- Abb. 63 Kopal-Denkmal, Anton Dominik von Fernkorn, 1853,
https://de.wikipedia.org/wiki/Kopaldenkmal#/media/File:GuentherZ_2010-04-03_0120_Znojmo_Komenskeho_Namesti_Kopaldenkmal_Detail.jpg, 6.10.2016.

- Abb. 64 Blumenvase, Hanns Gasser, 1851,
<https://books.google.at/books?id=RIAjAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q=bookcase&f=false>, 20.02.2017.
- Abb. 64a Blumenvase, Hanns Gasser, 1851,
<http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/tallis1851bd3/0057/image?sid=47625069f77cb9fe99dc2d222adef6af>, 23.02.2017.
- Abb. 64b Blumenvase, Hanns Gasser, 1851,
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weltausstellung1851c/0353/image?sid=47625069f77cb9fe99dc2d222adef6af>, 23.02.2017.
- Abb. 65 Fassade des Kommandantengebäudes, Ausschnitt, Aufriss,
 Heinrich Ritter von Förster, Separatausdruck aus der Allgemeinen Bauzeitung, Wien 1866, Foto: EK.
- Abb. 66 Gruppe männlicher Personifikationen: Der Schlosser /
 Maschinenschlosser, Der Wagner, Der Waffenschmied, Der Gießer,
 Kommandantengebäude, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 66a Modelle: Wagner, Inv. Nr.: unbekannt, / Waffenschmied, Inv. Nr.: K 715,
 Gießer, Inv. Nr.: K 714, Landesmuseum für Kärnten,
 Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
 in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
 Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 67 Gruppe weiblicher Personifikationen: Die Mathematik, Die Geometrie,
 Die Mechanik, Die Chemie, Kommandantengebäude, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 67a Mathematik, Inv. Nr.: K 702, Geometrie, Inv. Nr.: K 701,
 Mechanik, Inv. Nr.: K 703, Chemie, Inv. Nr.: K 700,
 Landesmuseum für Kärnten,
 Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
 in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
 Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 68 Austria, Kommandantengebäude, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 69 Modell der Austria, Inv. Nr.: K 747,
 Landesmuseum für Kärnten,
 Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, S. 19,
 in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
 Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.

- Abb. 70 Figur der Austria von Hans Gasser für das Arsenal in Wien 1853–1855,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9980, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9980\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9980]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 70a Die Figur der Austria von Hans Gasser für das Arsenal in Wien 1853–1855,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9978, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9978\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9978]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 71 Austria des Reichstag, 1848, Verwaltungsgerichtshof
(ehemalige Österreich-Böhmische Hofkanzlei), Wipplingerstraße, Wien,
<http://www.peter-diem.at/Chernivtsi/Images/VGH1.jpg>, 1.11.2015.
- Abb. 72 Austria, Brunnenfigur, Ludwig Schwanthaler, Wien, Freyung, Foto: EK.
- Abb. 73 Triumphbogen zur Rückkehr Kaiser Franz Josephs I. aus Ungarn,
Gottlieb Benjamin Reiffenstein, 1852,
Allgemeine Bauzeitung 1852, ÖNB.
- Abb. 74 Personifikationen: Die Stärke, Die Gerechtigkeit / Wachsamkeit,
Die Religion / Frömmigkeit, Die Weisheit, HGM, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 74a Modelle: Stärke, Inv. Nr.: K 718, Religion / Frömmigkeit, Inv. Nr.: K 719,
Weisheit, Inv. Nr.: K 717, Landesmuseum für Kärnten,
HGM, Arsenal, Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, S. 21 u.
Abbildungsteil, in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 75 HGM, Arsenal, Credit: ©Heeresgeschichtliches Museum Wien.
- Abb. 75a Kommandantengebäude, Arsenal,
Credit: ©Heeresgeschichtliches Museum Wien.
- Abb. 75b HGM, Arsenal, Credit: ©Heeresgeschichtliches Museum Wien.
- Abb. 76 Vergleich Kommandantengebäude,
Credit: ©Heeresgeschichtliches Museum Wien und Foto: EK.
- Abb. 77 Brunnen in der Au, München, Ludwig Schwanthaler,
Scan: Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848, Abb. 232.
- Abb. 78 Joseph Klieber, Minerva, Inv. Nr.: 44424, nach 1814, Zeichnung,
Feder in Tusche, Pinsel in Braun,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[44424\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[44424]&showtype=record) (19.11.2016).

- Abb. 79 Detail aus Bernard de Montfaucons, Griechische und Römische Alterthümer, Das dritte Buch, Das siebente Kapitel, Von der Minerva und Pallas,
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1757/0003>, 19.11.2016.
- Abb. 80 Detail, Tafelaufsatz für den Kronprinzen Maximilian, Schwanthaler
Scan: Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848, Abb. 262.
- Abb. 81 Detail Sebaldusgrab, Selbstporträt Peter Vischers, Nürnberg, Prometheus.
- Abb. 82 Figur der Mechanik und eine weitere weibliche Allegorie von Hans Gasser für das Arsenal in Wien 1853–1855, Inv. Nr.: FotoGLV2000/9993,
Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9993\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9993]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 82a Die Figur der Mechanik von Hans Gasser für das Arsenal in Wien (1852),
Inv. Nr.: FotoGLV2000/10007, Daguerreotypie, 1852,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/10007\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/10007]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 83 Joseph Klieber, Detail aus Vier allegorische Darstellungen:
Architektur, Mechanik, Mathematik, Chemie, Inv. Nr.: 5601,
Zeichnung, Bleistift,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[5601\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[5601]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 84 Skulptur von Hans Gasser, eventuell für die Alte Wiener Börse, 1856 (?):
Junge Frau mit einem Apfel (?) in der Hand,
den eine Fuß auf zwei Bücher gestellt,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/10031, Daguerreotypie, 1856,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/10031\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/10031]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 85 Kopf des Eisengießers, Inv. Nr.: 6731, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Brigitte Ponta, Die Zeichnung bei Hans Gasser, Abb. 115.
- Abb. 86 Die Figur der Mathematik von Hans Gasser für das Arsenal in Wien (1852),
Inv. Nr.: FotoGLV2000/10030, Daguerreotypie, 1852,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/10030\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/10030]&showtype=record) (19.11.2016).

- Abb. 86a Die Figur der Mechanik von Hans Gasser für das Arsenal in Wien 1853–1855,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9984, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9984\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9984]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 86b Figuren und Architekturmodell von Hans Gasser für das Arsenal in Wien 1853-1855, Inv. Nr.: FotoGLV2000/99906, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/99906\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/99906]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 86c Weibliche allegorische Figur für das Arsenal von Hans Gasser (1853–1855),
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9998, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9998\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9998]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 86d Figur des Waffenschmieds für das Arsenal in Wien 1853–1855,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9992, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9992\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9992]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 86e Zwei Figuren für das Arsenal in Wien: Metallgießer und Wagner (1852),
Inv. Nr.: FotoGLV2000/10013, Daguerreotypie, 1852,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/10013\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/10013]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 86f Figur des Wagners für das Arsenal in Wien 1853–1855,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9991, Daguerreotypie, 1853–1855,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9991\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9991]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 86g Geometrie, Guillaume Hulot, Berliner Zeughaus (1695–1730), Prometheus,
Detail mit Schriftrolle, <http://www.w-volk.de/museum/allego01.htm>,
10.02.2017.
- Abb. 87 Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Entwurfszeichnung, Ausschnitt,
Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 19 841, Foto: EK.
- Abb. 88 Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Entwurf, Ausschnitt, Lithografie,
Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 19 827, Foto: EK.

- Abb. 89 Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Entwurf, Ausschnitt,
Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 19.848,
Credit: ©MMag. René Schober.
- Abb. 90 Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Ausschnitt,
Heinrich Ritter von Förster, Separatausdruck aus der Allgemeinen
Bauzeitung, Wien 1866, Blatt 15, Foto: EK.
- Abb. 91, Stärke, Gerechtigkeit / Wachsamkeit, Religion / Frömmigkeit, Weisheit,
HGM, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 91a männliche Personifikationen: Tapferkeit, Fahrentreue,
Aufopferung, Kriegerische Intelligenz, HGM, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 92 Drei Figuren für das Hentzi-Denkmal in Budapest 1851,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9987, Daguerreotypie, 1851,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/9987\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9987]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 93 Vergleich der Personifikationen der Aufopferung und Fahrentreue;
a, b, c, Hentzi-Monument und HGM (Arsenal), 93, 93b Foto: EK,
93a Inv. Nr.: K 711, 93c Inv. Nr.: K 709, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 94 Studie: Ritterfiguren, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften
Notiz- und Skizzenbuch, o.O. u. o.D., H.I.N. 18928, ID-Nr. LQH0045662,
Foto: EK:
- Abb. 95 Kopfstudie, Wien Museum, Inv. Nr.: 64480, Scan: Martina Hinteregger,
Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser, Abb. 12a.
- Abb. 96 Maria-Theresia-Denkmal, Wiener Neustadt,
<https://media.holidaycheck.com/data/urlaubsbilder/images/146/1171661354.jpg>, 25.02.2017.
- Abb. 97 Griechische und Römische Alterthümer, Ausschnitt, Bernard de
Montfaucon, Das dritte Buch, Das dritte Kapitel, Von den Musen,
Tab. XIII., <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1757/0003>,
19.11.2016.

- Abb. 98 König Nebukadnezar, Westfassade Regensburger Dom,
<https://media.holidaycheck.com/data/urlaubsbilder/mittel/41/1162121429.jpg>, 15.07.2016.
- Abb. 99 HGM, Arsenal, Modelle, Tapferkeit, Inv. Nr.: K 745,
Fahrentreue, Inv. Nr.: unbekannt,
Kriegerische Intelligenz, Inv. Nr.: K 746,
Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85,
S. 21 und Abbildungsteil, in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 100 Die Figur der Tapferkeit von Hans Gasser für das Arsenal in Wien,
Inv. Nr.: FotoGLV2000/10034, Daguerreotypie, 1851,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/10034\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/10034]&showtype=record) (19.11.2016).
- Abb. 101 Fassade in der Strauchgasse, Bank- und Börsengebäude, Planzeichnung,
Allgemeine Bauzeitung 1860, ÖNB.
- Abb. 102 Personifikationen: Alpenösterreicher, Serbe, Slowake, Ungar,
Bank- und Börsengebäude, Foto: EK.
- Abb. 103 Modelle des Slowaken, Inv. Nr.: K 730,
und des Ungars, Inv. Nr.: 732, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 104 Personifikationen: Industrie & Technik, Seefahrt & Fischerei,
Landwirtschaft, Handel, Bank- und Börsengebäude,
Fassadenschräge, Foto: EK.
- Abb. 105 Modelle (nach Rohsmann) der Italienerin, Inv. Nr.: K 729,
der Österreicherin, Inv. Nr.: K 728,
der Ungarin, Inv. Nr.: K 727 und
der Böhmin, Inv. Nr.: K 726, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.

- Abb. 106 Personifikationen: Pole, Tscheche, Dalmatiner, Welschtiroler, Bank- und Börsengebäude, Foto: EK.
- Abb. 107 Modelle des Dalmatiners, Inv. Nr.: K 736 und des Österreicher, Inv. Nr.: K 733, Landesmuseum für Kärnten, Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil, in: Der Bildhauer Hanns Gasser, Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 108 Industrie & Technik und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 109 Welschtiroler und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 109a Selbstbildnis, Hanns Gasser, Bronze, 1855, UNIDAM.
- Abb. 110 Seefahrt & Fischerei und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 111 Dalmatiner und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 112 Handel und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 113 Tscheche und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 114 Slowake und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 115 Landwirtschaft und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 116 Der Ungar und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 117 Der Pole und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 118 Der Alpenösterreicher und Trägerfigur, Foto: EK.
- Abb. 119 Trägerfigur des Polen, Foto: EK.
- Abb. 120 Ausschnitt, „Jud aus Mungatsch“, Vincenz Georg Kininger, Kleidertrachten der kaiserl. königl. Staaten, 1808, ÖNB.
- Abb. 121 Ober Krainerischer Bauernbursche, Vincenz Georg Kininger, Kleidertrachten der kaiserl. königl. Staaten, 1808, ÖNB.
- Abb. 121a Modell des Österreicher, Inv. Nr.: K 733, Landesmuseum für Kärnten, Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil, in: Der Bildhauer Hanns Gasser, Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 122 Österreicher, Scan: Albert Kretschmer, Das große Buch der Volkstrachten, Eltville am Rhein 1977, Abb. 74.
- Abb. 122a Tiroler, Scan: Albert Kretschmer, Das große Buch der Volkstrachten, Eltville am Rhein 1977, Abb. 82.
- Abb. 122b Der Alpenösterreicher, Bank- und Börsengebäude, Foto: EK.
- Abb. 122c Der Welschtiroler, Bank- und Börsengebäude, Foto: EK.

- Abb. 123 Modell des Ackerbaus, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: HMW 018385/1/1, Credit: ©Wien Museum.
- Abb. 124 Viribus Unitis - Treue und Eintracht der österreichischen Völker,
Franz Kollarz nach Joseph Adalbert Hellich, Lithografie, ©ÖNB.
- Abb. 125 Titelblatt, Illustrierte Zeitung, Nr. 13, 1851,
[https://books.google.at/books?id=fMILAAAACAAJ&pg=PA145&hl=de](https://books.google.at/books?id=fMILAAAACAAJ&pg=PA145&hl=de&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)
&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false,
10.07.2016.
- Abb. 126 Industrie, Wiesbadener Bauwerk mit allegorischen Bauplastik,
Scan: Alfred Meurer, Industrie- und Technik allegorien der Kaiserzeit.
Ikonographie und Typologie, S. 39.
- Abb. 126a Industrie, Elias Robert, Paris, Gare d'Austerlitz, 1867, UNIDAM.
- Abb. 127 Statue, Das Donauweibchen, i. d. Wiener Stadtpark, Foto: EK.
- Abb. 128 Aktstudien, Hanns Gasser, 1850–1859, UNIDAM.
- Abb. 129 Studie zur Figur Fischerei & Seefahrt,
Skizzenbuch, Landesmuseum für Kärnten,
Inv. Nr.: 9001, Scan: Martina Hinteregger,
Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser, Abb. 3.
- Abb. 130 Portikusfiguren des Festsaalbaues der Residenz in München, Foto: EK.
- Abb. 131 Entwurf zur Figur Niederbayerns, Ludwig Schwanthaler, Portikus des
FestsaaIs, Residenz München, Credit: ©Münchner Stadtmuseum.
- Abb. 132 Unterfranken & Aschaffenburg / Getreide- und Weinbau, Ludwig
Schwanthaler, Portikus des FestsaaIs, Residenz München, Foto: EK.
- Abb. 133 Oberpfalz & Regensburg / Schmied, Eisenschmelzerei, Ludwig
Schwanthaler, Portikus des FestsaaIs, Residenz München, Foto: EK.
- Abb. 133a Agricultur, Elias Robert, Paris, Gare d'Austerlitz, 1867,
http://www.eutouring.com/gare_d_austerlitz_m14_DSC09799_lrg.JPG
25.02.2017.
- Abb. 134 Der Waffenschmied, Kommandantengebäude, Arsenal, Foto: EK.
- Abb. 135 Detail aus Bernard de Montfaucons, Griechische und Römische
Alterthümer, Das dritte Buch, Das erste Kapitel, Von dem Vulcanus,
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1757/0003>,
19.11.2016.

- Abb. 136 Vulkan, Bertel Thorvaldsen,
[http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/
thorvaldsens_sculpturer/side/21?order=](http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/thorvaldsens_sculpturer/side/21?order=), 8.8.2016.
- Abb. 137, 138, 139, 141, Modelle:
Dampfschiffahrt, Inv. Nr.: HMW 018386/2, Credit: ©Wien Museum.
Handel, Inv. Nr.: HMW 018385/3/1, Credit: ©Wien Museum.
Bergbau, Inv. Nr.: HMW 018385/2/1, Credit: ©Wien Museum.
Eisenbahn, Inv. Nr.: HMW 018386/1/1, Credit: ©Wien Museum.
- Abb. 140 Industrie, Inv. Nr.: K 724, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 142 Kaiserin Elisabeth, Westbahnhof Wien, 1858–1860, Foto: EK.
- Abb. 143 Porträtbüste der Kaiserin Elisabeth,
Inv. Nr.: K 768, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 144 Oberfranken, Bergbau, Ludwig Schwanthaler,
Portikus des Festsaals, Residenz München, Foto: EK.
- Abb. 145 Entwurfszeichnung des Bergbau, Ludwig Schwanthaler,
Portikus des Festsaals, Residenz München,
Credit: ©Münchener Stadtmuseum.
- Abb. 146 Modell des Bergbaus, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: K 723, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 147 Modell des Ackerbaus, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: HMW 018385/1/2, Credit: ©Wien Museum.
- Abb. 148 Oberbayern, Schafzucht, Ludwig Schwanthaler,
Portikus des Festsaals, Residenz München, Foto: EK.

- Abb. 149 Mittelfranken, Viehzucht und Ackerbau, Ludwig Schwanthaler,
Portikus des Festsaals, Residenz München, Foto: EK.
- Abb. 150 Die Schifffahrt, Finanzlandesdirektionsgebäude
(Vordere Zollamtsstraße 3; heute Zollamt), 1030 Wien, Foto: EK.
- Abb. 150a Das Gewerbe, Finanzlandesdirektionsgebäude
(Vordere Zollamtsstraße 3; heute Zollamt), 1030 Wien, Foto: EK.
- Abb. 150b Die Industrie, Finanzlandesdirektionsgebäude
(Vordere Zollamtsstraße 3; heute Zollamt), 1030 Wien, Foto: EK.
- Abb. 150c Der Handel, Finanzlandesdirektionsgebäude
(Vordere Zollamtsstraße 3; heute Zollamt), 1030 Wien, Foto: EK.
- Abb. 151 Modell des Handels, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: HMW 018385/3/2, Credit: ©Wien Museum.
- Abb. 152 Modell der Industrie, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: HMW 018385/4, Credit: ©Wien Museum.
- Abb. 153 Modell der Eisenbahn, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: K 725, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 154 Modell der Dampfschifffahrt, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: K 722, Landesmuseum für Kärnten,
Scan: Separatum aus Die Brücke 1/85, Abbildungsteil,
in: Der Bildhauer Hanns Gasser,
Kat. Ausst. Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1985.
- Abb. 155 Modell der Eisenbahn, Credit-Anstalt,
Inv. Nr.: HMW 018386/1/2, Credit: ©Wien Museum.
- Abb. 156 Ansicht: Geroldsche Druckerei, Scan: Carl Junker,
Das Haus Gerold in Wien 1775–1925, Wien 1925, S. 37.
- Abb. 157 Puttenfigur mit einem Pult von Hans Gasser (?),
Inv. Nr.: FotoGLV2000/9996, Daguerreotypie, 1850er Jahre,
In: Sammlungen Online [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/9996]&showtype=record)
Inventarnummer=[FotoGLV2000/9996]&showtype=record (19.11.2016).

Abb. 158 (Gipsmodelle von) Vier Putten, Wissenschaften symbolisierend
(von Hans Gasser?), Inv. Nr.: FotoGLV2000/5376,
Daguerreotypie, 1850er Jahre, In: Sammlungen Online [http://sammlungen-online.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[FotoGLV2000/5376\]&show-type=record](http://sammlungen-online.albertina.at/?query=Inventarnummer=[FotoGLV2000/5376]&show-type=record) (19.11.2016).



Abb. 1, Porträt Hanns Gasser, Ludwig Angerer, Fotografie



Abb. 2, Carl-Theater: Fassade, um 1900

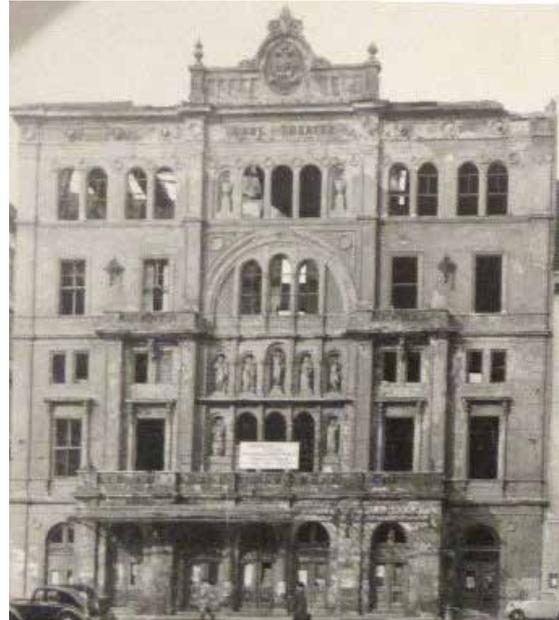


Abb. 2a, Die Ruine des Carl-Theaters



Abb. 3, Ausschnitt, Fassade des Kommandantengebäudes, Arsenal



Abb. 4, Ausschnitt, Fassade des Heeresgeschichtlichen Museums, Arsenal



Abb. 5, Ausschnitt, Fassade des Bank- und Börsengebäudes (Palais Ferstel)



Abb. 6, Die Wiener Credit-Anstalt, Fotografie



Abb. 6a, Ausschnitt, Feierliche Prozession am Hof in Wien, 1946, Fotografie



Abb. 6b, Die Wiener Credit-Anstalt, um 1875, Fotografie



Abb. 7, Der Faustkämpfer, 1847, Gipsabguss



Abb. 8, Tragödie / Sinnende Muse, Bronzeabguss des Modells



Abb. 9, Hl. Ferdinand, Franz Bauer, 1842-46, Johanneskirche, Wien



Kriegerische Intelligenz, HGM, Arsenal



Abb. 10, Allegorisches Figurenprogramm, Wiener Staatsoper, Ernst Julius Hänel, 1872
v.l.n.r.: Heroismus, Melpomene, Fantasie, Thalia, Liebe



Abb. 10a, Allegorisches Figurenprogramm des Carl-Theaters



Abb. 11, Porträtlithografie, Erich Correns, 1848

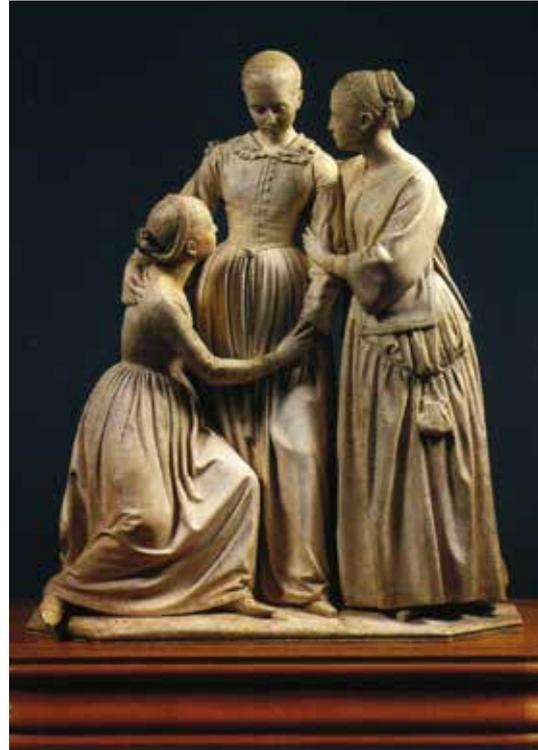


Abb. 12, Skulpturengruppe der drei Schwestern Schnorr, 1845, Gips, H: 36 cm



Abb. 13, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 81



Abb. 14, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 83



Abb. 15, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 89



Abb. 16, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 21



Abb. 17, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 87



Abb. 18, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 22



Abb. 19, Studie zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 23



Abb. 19a, Weibliche Figur mit einem Kranz von Hans Gasser für das Carl Theater in Wien 1847, Daguerreotypie



Abb. 20, Skizze zur Figur der Tragödie / Sinnende Muse, Blatt 85



Abb. 21, Kopfstudie, Privatbesitz



Abb. 22, Kopfstudie, Privatbesitz



Abb. 23, Studienblatt, Skizzenbuch

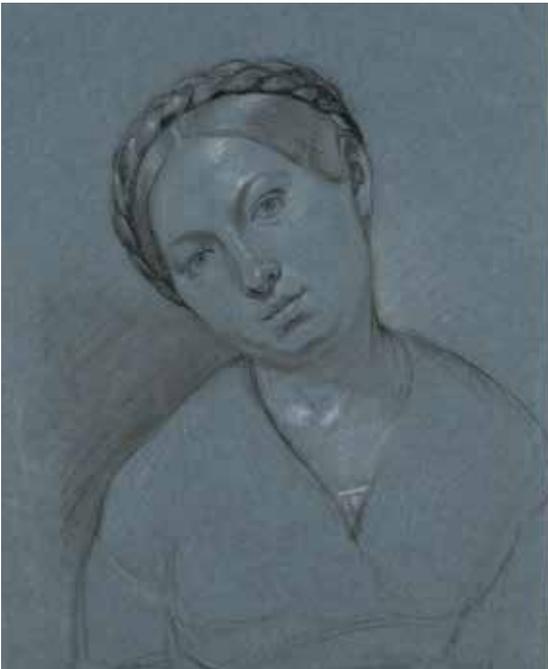


Abb. 24, Mädchen mit Gretelfrisur, Kohle, Deckweißhöhung auf blauem Tonpapier



Abb. 24a, Altwienermädchenkopf im Profil nach rechts mit Locken und Häubchen, Bleistift



Abb. 25, sog. Große Herkulanerin, Mitte 1. Jh. u. Z., Marmor, H: 203 cm, B: 73 cm, T: 51 cm



Abb. 27, Polyhymnia, Antonio Canova, 1817, Wiener Hofburg, Marmor



Abb. 26, Polyhymnia, 2. Jh. u. Z., Rom, Vatikanische Museen, Marmor



Abb. 28, Skulptur der Fürstin Bariatinski, Bertel Thorvaldsen, 1819–1825, Marmor, H: 181 cm



Abb. 29, Polyhymnia, Christian Friedrich Tieck, 1804, Weimar



Abb. 30, Der Tanz, Bronzeabguss des Modells



Abb. 31, Studie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 49, 17,7 x 10,8 cm

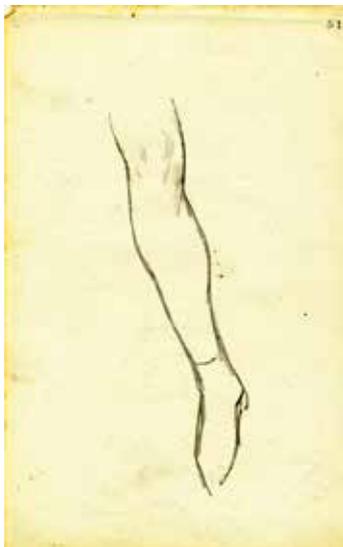


Abb. 32, Beinstudie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 51



Abb. 32, Armstudien zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 52



Abb. 34, Hand-, Arm- und Beinstudie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 53



Abb. 35, Handstudie zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 55



Abb. 36, Posenstudien zur Figur des Tanzes, 1847, Blatt 30-31



Abb. 37, Studie: Ballettmädchen, Skizzenbuch, Privatbesitz



Abb. 38, Porträtstudien der Ida Schuselka Brüning



Abb. 39, „Mädchenhalbbild im Profil nach rechts“, Zeichnung, Bleistift



Abb. 41. Karl Bernbrunn, H. Senefelder, 1834



Abb. 40, Die Komik, Bronzeabguss des Modells



Abb. 40a, Die Figur der Komik für das Carl Theater, 1847, Daguerreotypie



Abb. 40b, Modell der Komik, Gipsabguss, 37,5 cm



Abb. 41a, Karl Bernbrunn als Staberl, Anonym, Lithografie



Abb. 42, Hebe, Antonio Canova, 1796, Marmor und Metall, H: 160 cm, B: 65 cm, T: 85 cm



Abb. 43, Moriskentänzer mit weißem Stirnband und Umhang („Hochzeiter“), Erasmus Grasser, 1480 mit Fassung von 1928, Lindenholz, H: 61,5 cm



Abb. 44, Ideenskizze zum Figurenprogramm des Carl-Theaters, 22 x 41 cm, Grafitstift auf Papier



Abb. 45, Modell des Dramas,
Gipsabguss



Abb. 49, Klio, Joseph Klieber,
Zeichnung mit Tusche und
Feder



Abb. 48, Frauenstudie



Abb. 46, Skizze zur Figur des Drama, Blatt 17



Abb. 47, Studie zur Figur des Drama, Blatt 19



Abb. 50, Ideenskizze zur Idylle/Lyrik, Blatt 64



Abb. 51, Gruppe von fünf Mädchen, Bleistiftzeichnung, 23 x 21,7 cm



Abb. 52, Die Idylle/Lyrik, Bronzeabguss des Modells



Abb. 52a, Allegorie der Idylle/Lyrik für das Carl Theater in Wien 1847, Daguerreotypie



Abb. 52b, Modell der Idylle/Lyrik, Gipsabguss



Abb. 53, Ideenskizze zur Musik,
Blatt 6



Abb. 54, Studie zur Musik
Blatt 11



Abb. 55, Studie zur Musik
Blatt 12



Abb. 56, Studie zur Musik
Blatt 13



Abb. 57, Die Musik,
Bronzeabguss des Modells



Abb. 57a, Modell der Musik,
Gipsabguss



Abb. 58, Klio, Kalliope, Polyhymnia, le Bonheur, Joseph Klieber, Zeichnung mit Tusche, Feder, laviert, 44 x 32,4 cm



Abb. 59, Apollon, Minerva, Erato, Terpsichore, Joseph Klieber, Zeichnung mit Tusche, Feder, laviert, 43,8 x 31,8 cm



Abb. 60, Polyhymnia, Joseph Klieber, 1823-24, Wien, Albertina, Musensaal, Sandstein



Abb. 61, Originalmodell zur Statue des Tanzes, Anton Dominik Fernkorn, 1852, Gips, H: 130 cm



Abb. 62, Tänzerin mit Castagnetten, Ludwig Schwanthaler, 1837-40, Gips



Abb. 62a, Tänzerin,
Bertel Thorvaldsen, 1817
Gips, H: 54,5 cm



Abb. 63, Kopal-Denkmal,
Anton Dominik Fernkorn, 1853,
Bronze, Znam



Abb. 64, Abb. 64a, Abb. 64b, Bronzevase, 1851, Bronze

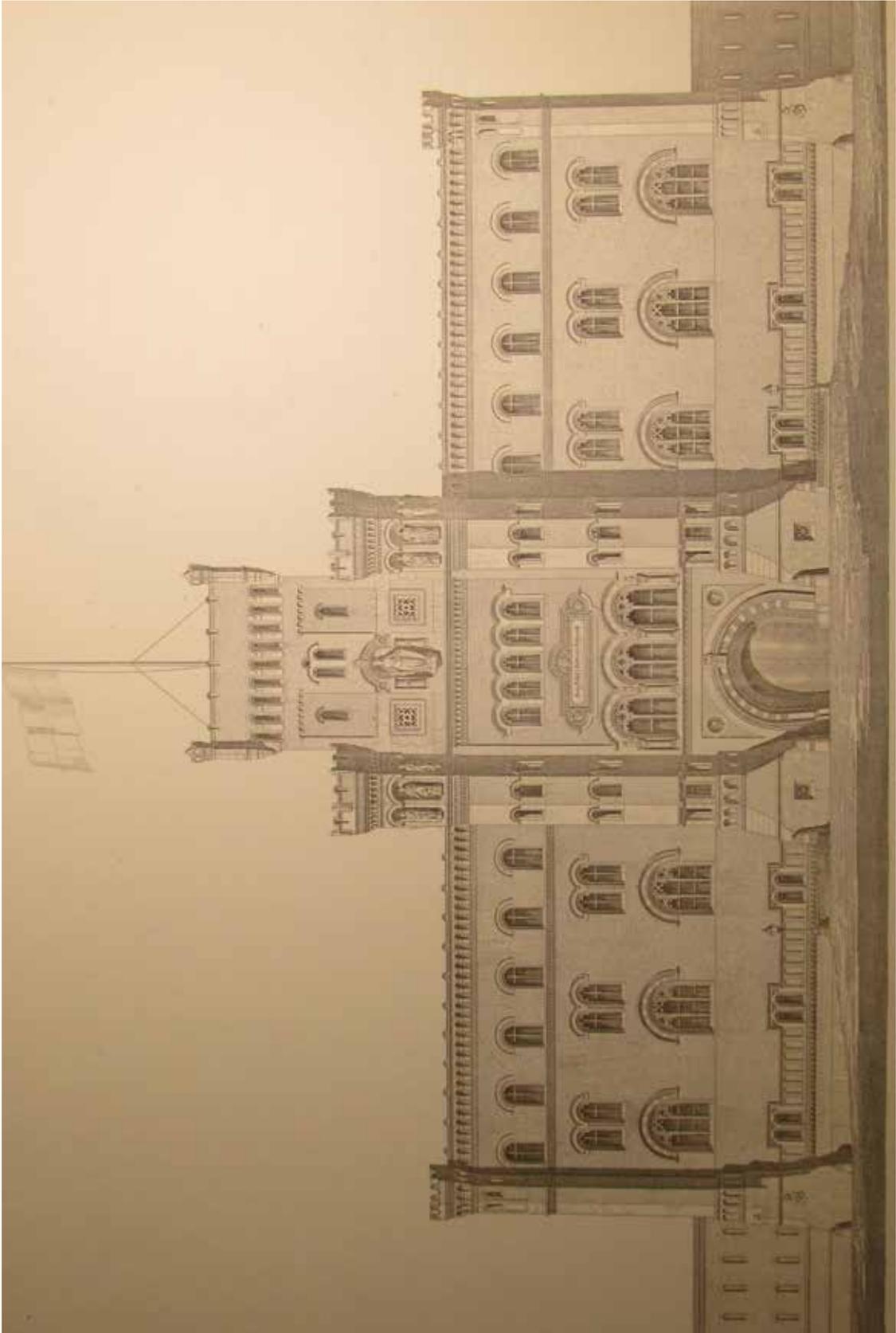


Abb. 65, Fassade des Kommandantengebäudes, Ausschnitt, Aufriss, Heinrich Förster, Separatausdruck aus der Allgemeinen Bauzeitung, 1866, Wien



Abb. 66, Gruppe männlicher Personifikationen:
Schlosser/Maschinenschlosser, Wagner, Waffenschmied, Gießer, Kommandantengebäude, Arsenal



Abb. 66a, Modelle: Wagner, Waffenschmied (GH: 43 cm),
Metallgießer/Gießer (GH: 44 cm), Gipsabguss, LMK



Abb. 67, Gruppe weiblicher Personifikationen:
Mathematik, Geometrie, Mechanik, Chemie, Kommandantengebäude, Arsenal



Abb. 67a, Modelle: Mathematik (43 cm), Geometrie (35 cm),
Mechanik (42,5 cm), Chemie (42 cm), Gipsabguss



Abb. 68, Austria, Kommandantengebäude, Arsenal, 2016



Abb. 72, Austria, Brunnenfigur, Ludwig Schwanthaler, 1844, Wien, Freyung, Bronze



Abb. 71, Austria des Reichstag, 1848, Sandstein



Abb. 69, Modell der Austria, Gipsabguss



Abb. 70, Figur der Austria für das Arsenal in Wien 1853-1855, Daguerreotypie



Abb. 70a, Figur der Austria für das Arsenal in Wien 1853-1855, Daguerreotypie



Abb. 73, Triumphbogen zur Rückkehr Kaiser Franz Josephs I. aus Ungarn, Gottlieb Benjamin Reiffenstein, 1852, Lithografie, Allgemeine Bauzeitung 1852

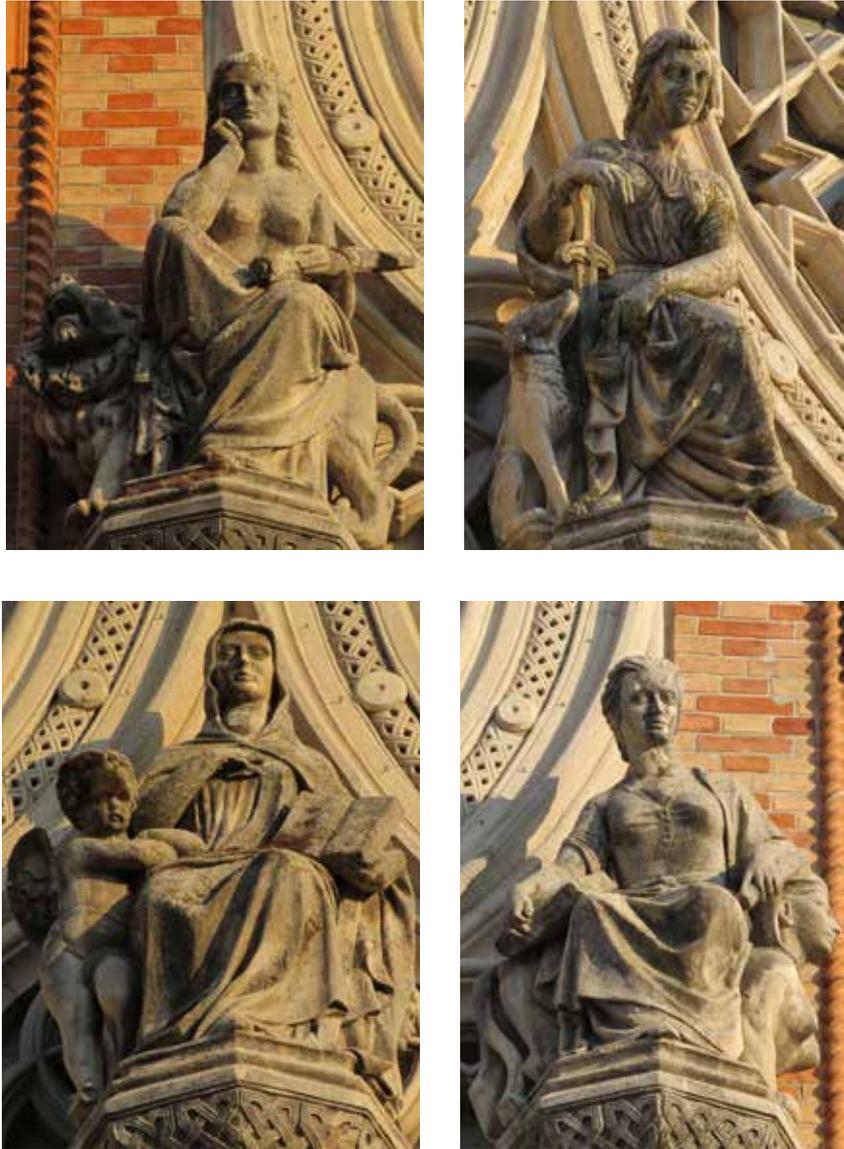


Abb. 74, Personifikationen: Stärke, Gerechtigkeit/Wachsamkeit, Religion/Frömmigkeit, Weisheit, HGM, Arsenal



Abb. 74a, Modelle: Stärke (GH: 38 cm, FH: 23 cm), Religion/Frömmigkeit (GH: 39 cm), Weisheit (GH: 38 cm), HGM, Arsenal, Gipsabguss, LMK

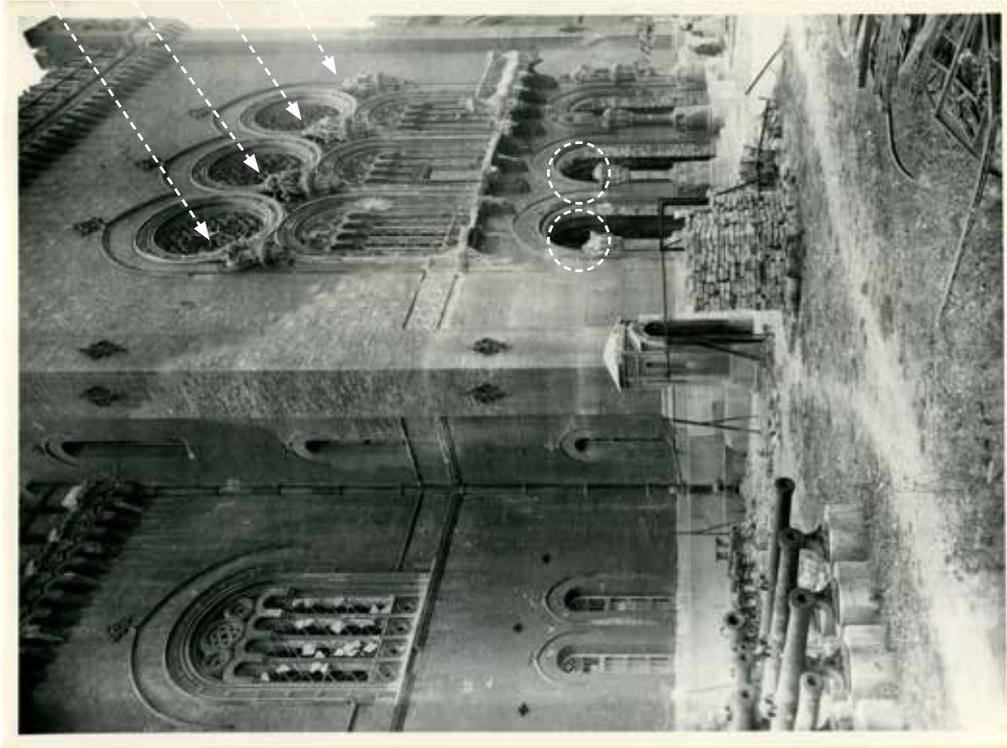


Abb. 75, HGM, Arsenal



Abb. 75a, Kommandantengebäude, Arsenal

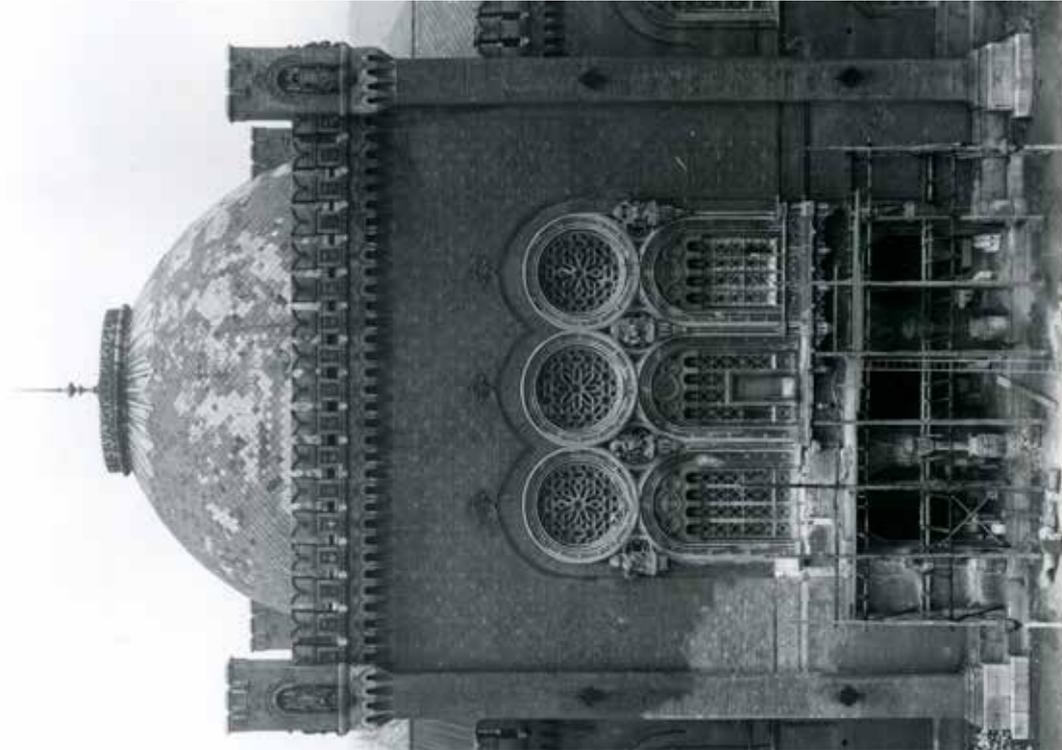


Abb. 75b, HGM, Arsenal



Abb. 76, Kommandantengebäude, Vergleich: Zustand vor dem II. Weltkrieg vs. Heute



Abb. 77, Brunnenfigur in der Au, Ludwig Schwanthaler, 19. Jh., München



Abb. 78, Minerva, Joseph Klieber, nach 1814, Zeichnung, Feder in Tusche, Pinsel in Braun, 23,3 x 18 cm



Abb. 79, Detail aus Bernard de Montfaucons, Griechische und Römische Alterthümer, Das dritte Buch, Das siebente Kapitel, Von der Minerva und Pallas



Abb. 80, Detail, Tafelaufsatz für den Kronprinzen Maximilian von Bayern, Ludwig Schwanthaler, 1842



Abb. 81, Detail, Selbstporträt Peter Vischers, Sebaldusgrab, 1508/19, Nürnberg



Abb. 82, Figur der Mechanik und eine weitere weibliche Allegorie für das Arsenal in Wien 1853–1855, Daguerreotypie

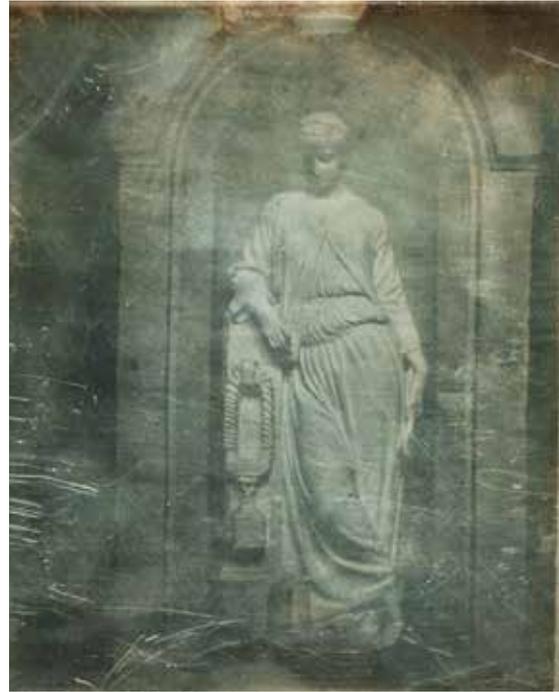


Abb. 82a, Die Figur der Mechanik für das Arsenal in Wien (1852), Daguerreotypie



Abb. 83, Detail aus Vier allegorische Darstellungen: Architektur, Mechanik, Mathematik, Chemie, Joseph Klieber, Zeichnung, Bleistift



Abb. 84, Junge Frau mit einem Apfel in der Hand, den einen Fuß auf zwei Bücher gestellt, Daguerreotypie



Abb. 85, Kopf des Eisengießers, Zeichnung, Graphitstift auf Papier, 12,8 x 13,1 cm



Abb. 86, Die Figur der Mathematik für das Arsenal in Wien (1852), Daguerreotypie



Abb. 86a, Die Figur der Mechanik für das Arsenal in Wien 1853–1855, Daguerreotypie



Abb. 86b, Figuren und Architekturmodell für das Arsenal in Wien 1853–1855, Daguerreotypie



Abb. 86c, Weibliche allegorische Figur, die Chemie für das Arsenal (1853–1855), Daguerreotypie



Abb. 86d, Figur des Waffenschmieds für das Arsenal in Wien, 1853–1855, Daguerreotypie



Abb. 86e, Zwei Figuren für das Arsenal in Wien: Metallgießer und Wagner, 1852, Daguerreotypie

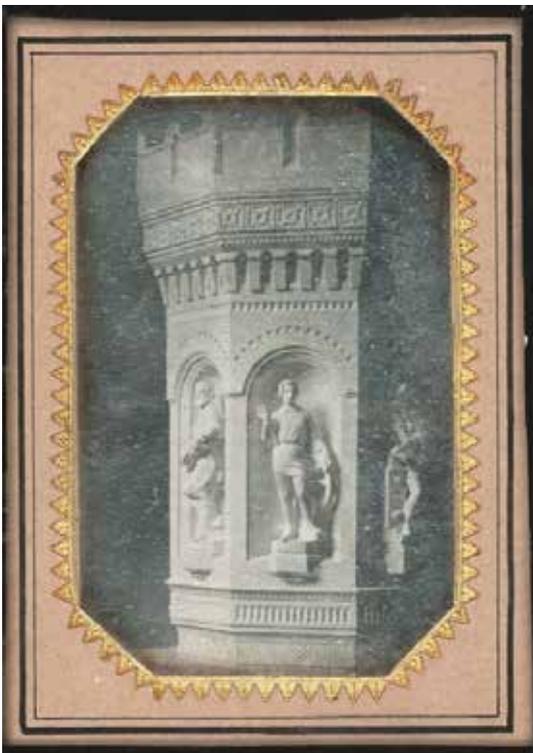


Abb. 86f, Figur des Wagners für das Arsenal in Wien 1853–1855, Daguerreotypie



Abb. 86g, Geometrie, Guillaume Hulot, Berliner Zeughaus, 1695–1730

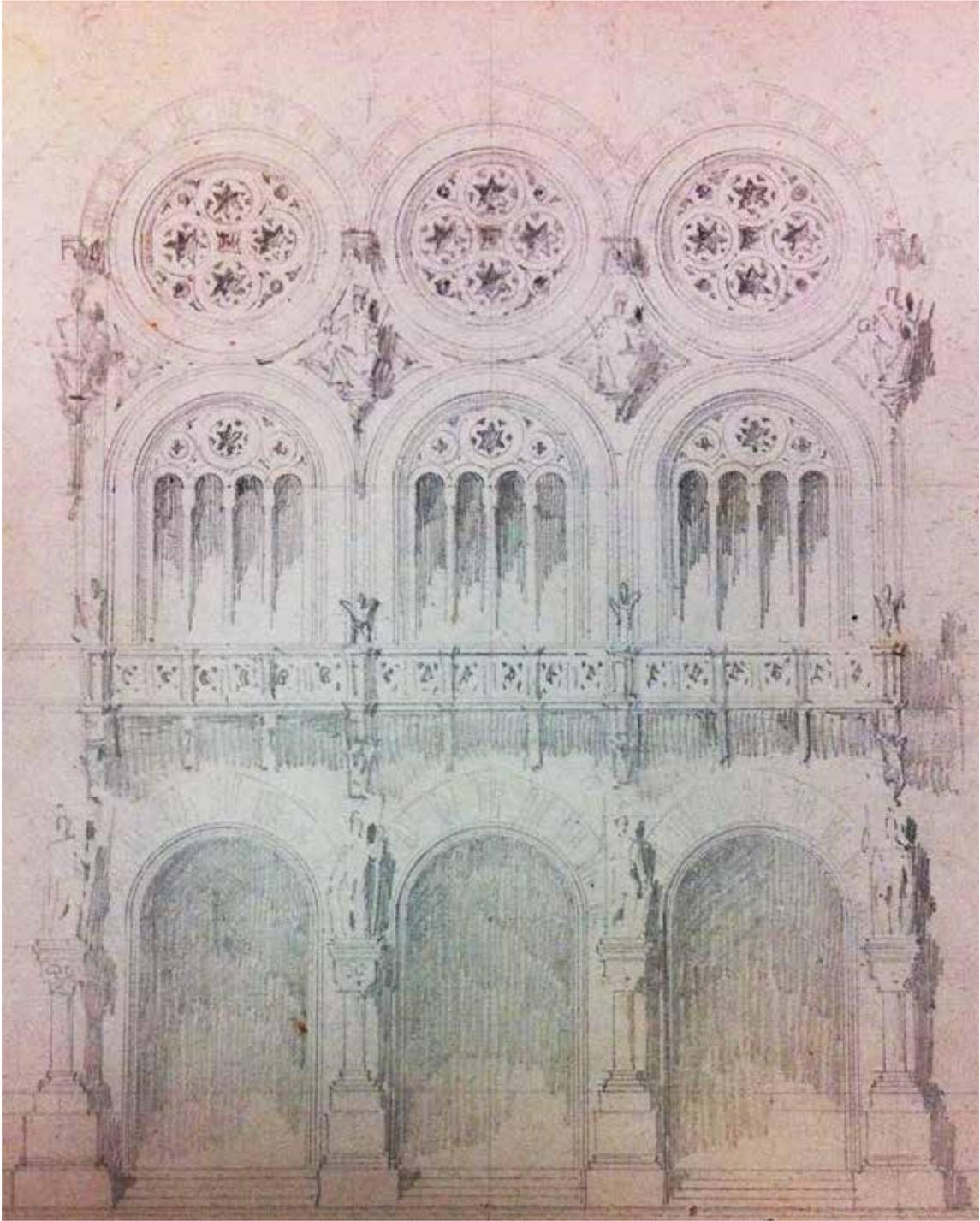


Abb. 87, Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Entwurfszeichnung, Ausschnitt

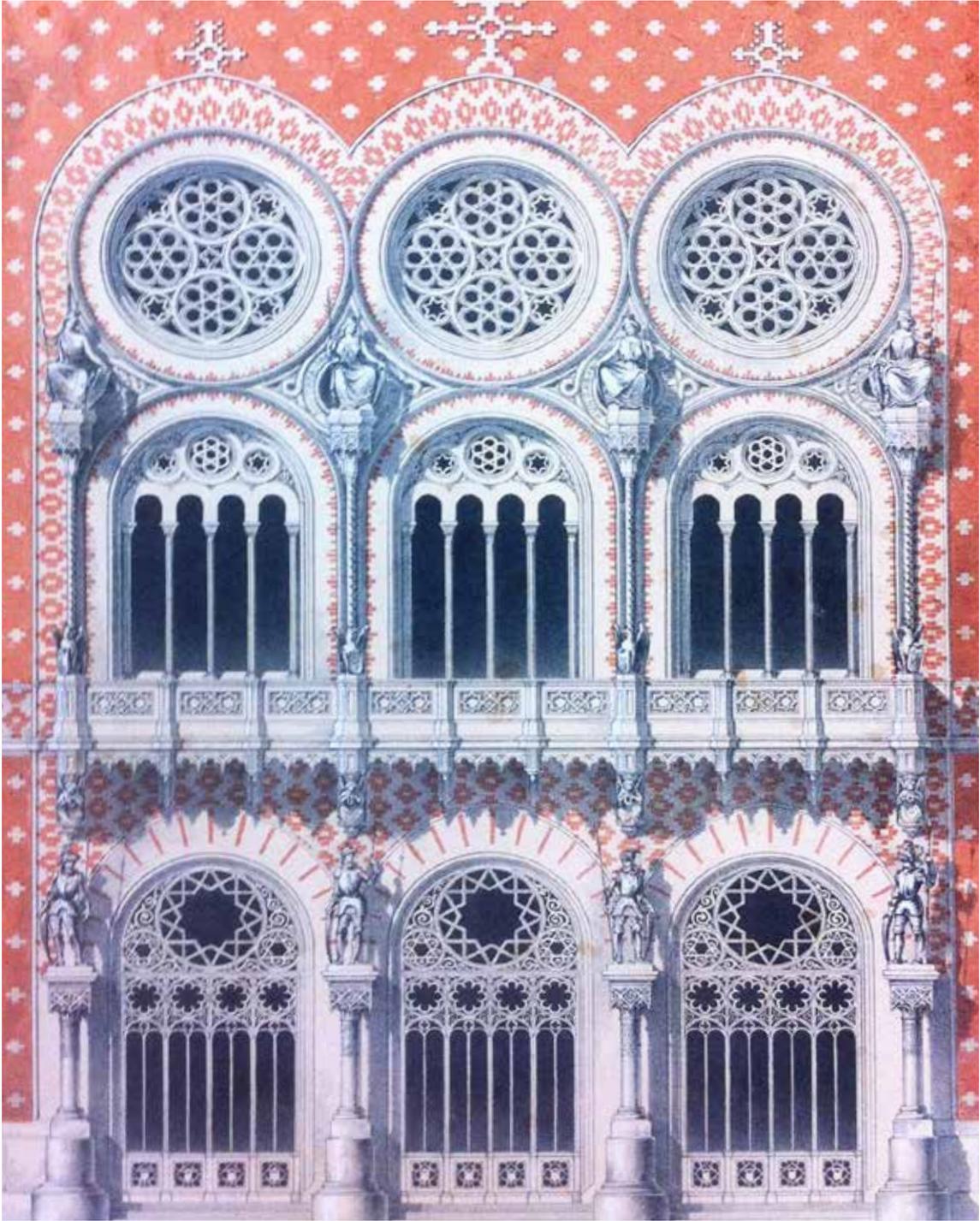


Abb. 88, Fassadenaufriß des Waffenmuseums, Entwurf, Ausschnitt, Lithografie



Abb. 89, Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Entwurf, Ausschnitt

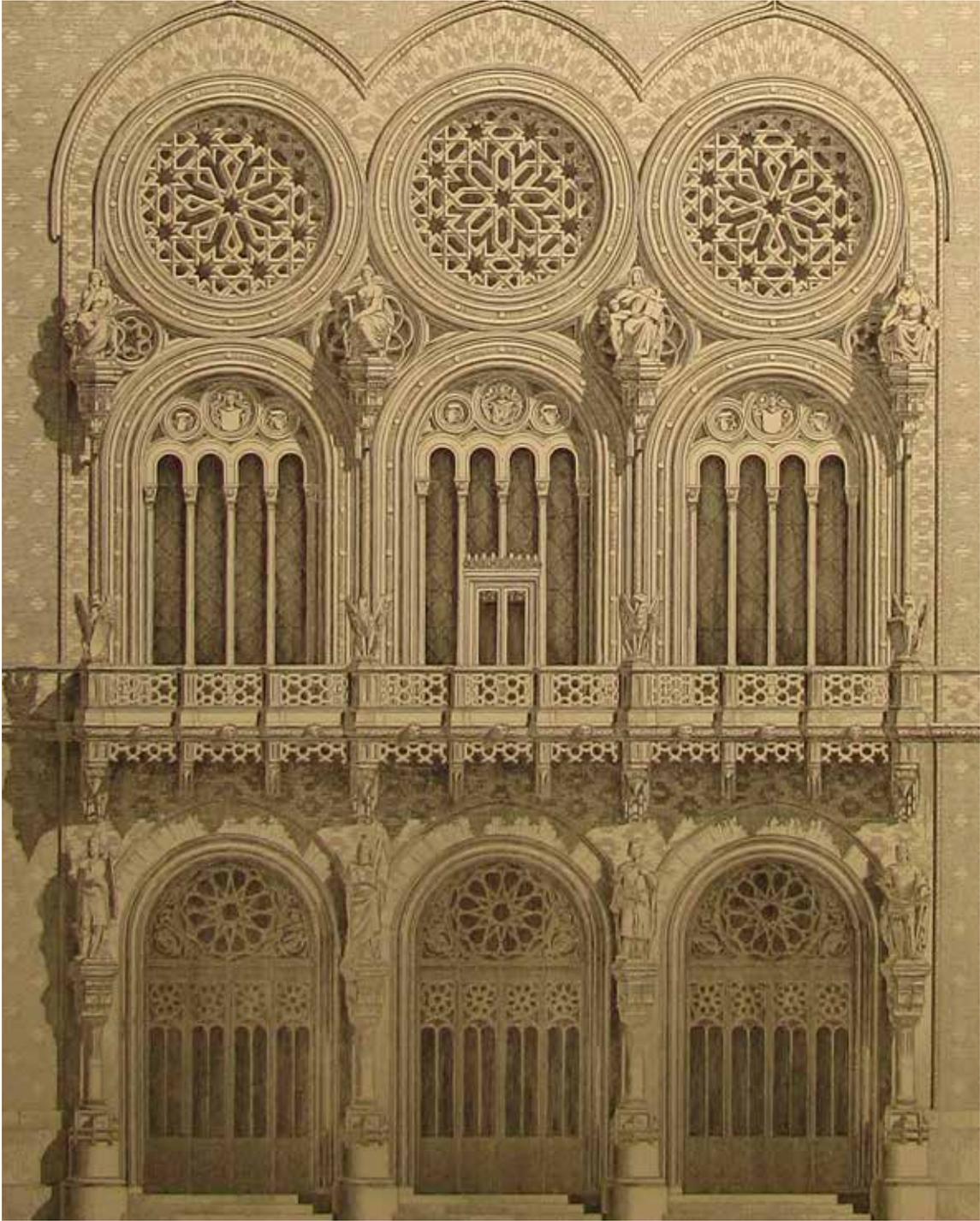


Abb. 90, Fassadenaufriss des Waffenmuseums, Ausschnitt,
Heinrich Förster, Separatausdruck aus der Allgemeinen Bauzeitung, Wien 1866



Abb. 91, Weibliche Personifikationen: Stärke, Gerechtigkeit/Wachsamkeit, Religion/Frömmigkeit, Weisheit, HGM, Arsenal



Abb. 91a, Männliche Personifikationen: Tapferkeit, Fahntreue, Aufopferung, Kriegerische Intelligenz, HGM, Arsenal



Abb. 92, Drei Figuren (Wahrheit, Großmut, Wachsamkeit) für das Hentzi-Denkmal in Budapest, 1851, Daguerreotypie



Abb. 93, Abb. 93 a (GH: 39 cm) , Abb. 93 b , Abb. 93 c (GH: 39 cm),
Vergleich der Personifikationen der Aufopferung und Fahrentreue, Hentzi-Monument und HGM (Arsenal)



Abb. 94, Studie: Ritterfiguren



Abb. 95, Kopfstudie eines Ritters



Abb. 96, Maria Theresia-Denkmal, 1859/60, Wiener Neustadt



Abb.97, Griechische und Römische Alterthümer, Ausschnitt, Bernard de Montfaucon, Das dritte Buch, Das dritte Kapitel, Von den Musen, Tab. XIII.



Abb. 98, Der babylonische König Nebukadnezar, Westfassade Regensburger Dom, um 1400

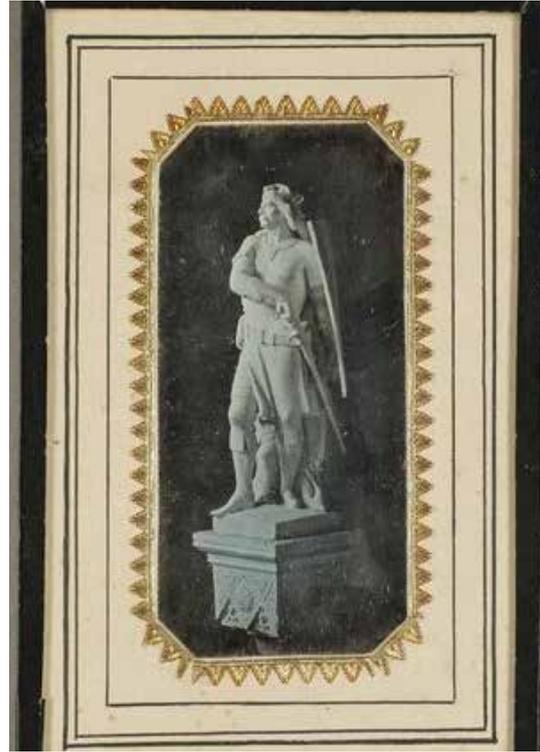


Abb. 100, Die Figur der Tapferkeit von Hans Gasser für das Arsenal in Wien, Daguerreotypie

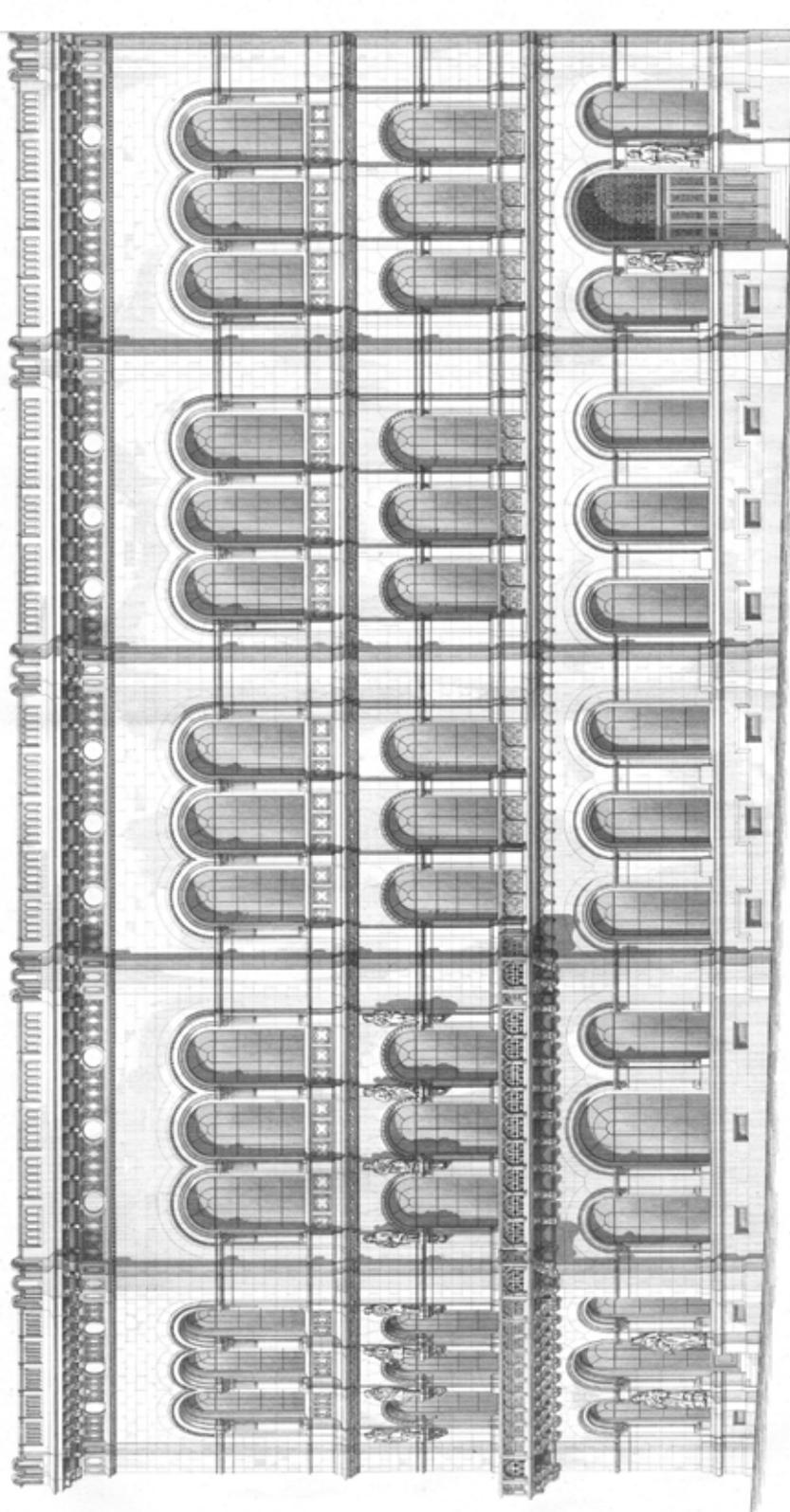


Abb. 99, Modelle: Tapferkeit (GH: 47 cm), Fahntreue, Kriegerische Intelligenz (GH: 37 cm), HGM, Arsenal, Gipsabguss

Bl. 313

DAS NEUE BANK- UND BÖRSENGEBÄUDE IN WIEN.

Fassade in der Strauchgasse.



Arch. Anstalt 1860

Abb. 101, Fassade in der Strauchgasse, Bank- und Börsengebäude, Planzeichnung, Allgemeine Bauzeitung 1860

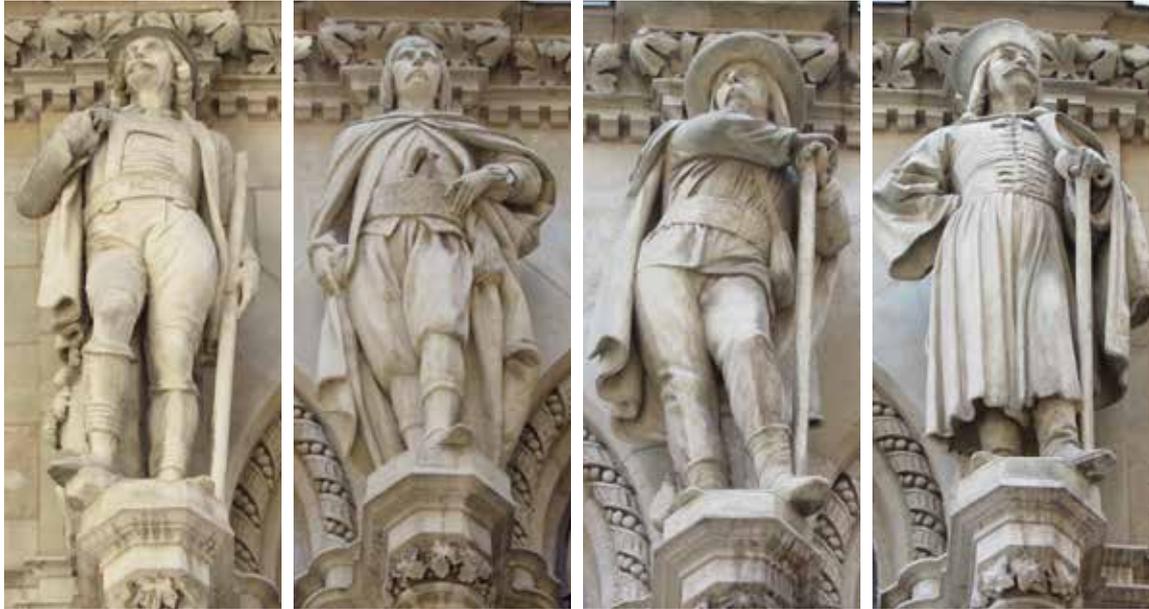


Abb. 102, Personifikationen: Alpenösterreicher, Serbe, Slowake, Ungar,
Bank- und Börsengebäude, Herrengasse,



Abb. 103, Modelle des Serben, des Slowaken (GH: 50 cm),
und des Ungarn (GH: 49 cm), Gipsabguss, LMK

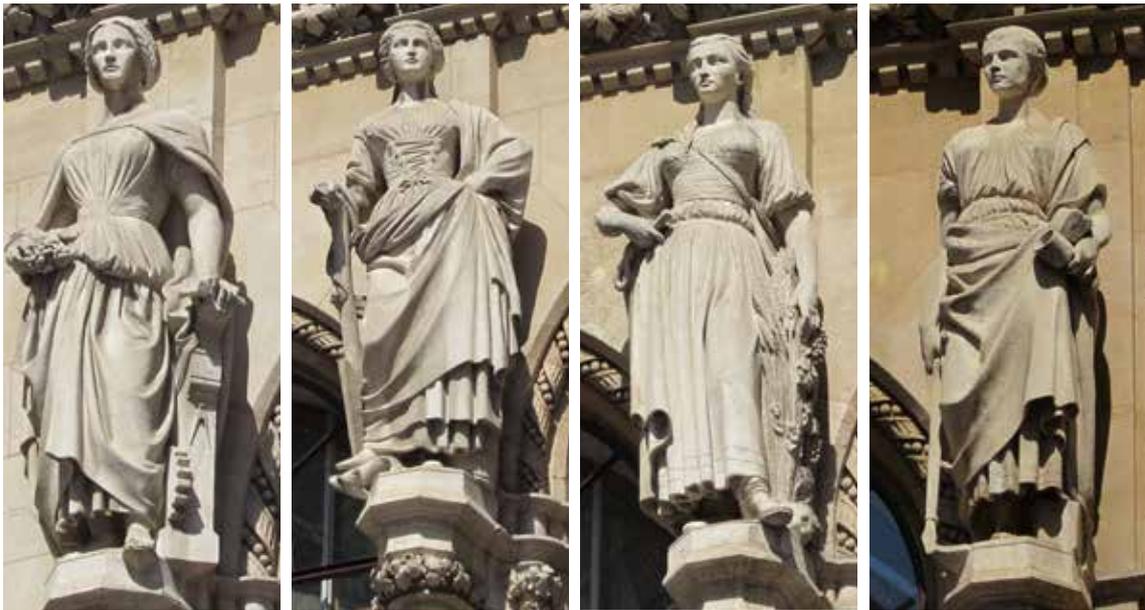


Abb. 104, Personifikationen: Industrie & Technik, Seefahrt & Fischerei, Landwirtschaft, Handel, Bank- und Börsengebäude, Fassadenschräge



Abb. 105, Modelle der Italienerin (GH: 48 cm), der Österreicherin (GH: 47,5 cm), der Ungarin (GH: 48 cm) und der Böhmin (GH: 48 cm), Gipsabguss, LMK



Abb. 106, Personifikationen: Pole, Tscheche, Dalmatiner, Welschtiroler, Bank- und Börsengebäude, Strauchgasse



Abb. 107, Modelle des Dalmatiners (GH: 48 cm) und des Österreichers (GH: 52 cm), Gipsabguss, LMK



Abb. 108,
Industrie & Technik
und Trägerfigur



Abb. 109,
Welschtiroler
und Trägerfigur



Abb. 109a, Selbstbildnis
Hanns Gassers, 1855, Bronze



Abb. 110, Seefahrt & Fischerei
und Trägerfigur

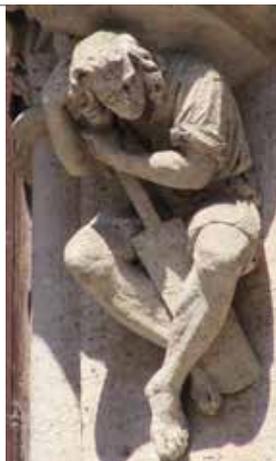


Abb. 111, Dalmatiner
und Trägerfigur



Abb. 112, Handel
und Trägerfigur



Abb. 113, Tscheche
und Trägerfigur



Abb. 114, Slowake
und Trägerfigur



Abb. 115, Landwirtschaft
und Trägerfigur



Abb. 116,
Ungar und Trägerfigur



Abb. 117,
Pole und Trägerfigur



Abb. 118,
Alpenösterreicher
und Trägerfigur

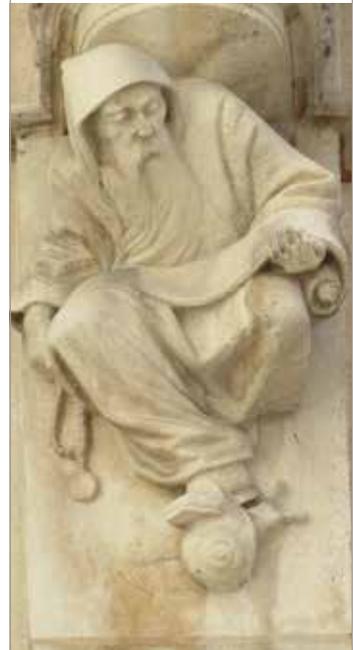




Abb. 119,
Trägerfigur des Polen



Abb. 120, Ausschnitt,
„Jud aus Mungatsch“,
Vincenz Georg Kininger,
Kleidertrachten der kaisertl. königl.
Staaten, 1808



Abb. 121, Ober Krainerischer Bauernbursche,
Vincenz Georg Kininger, Kleidertrachten der kaisertl.
königl. Staaten, 1808



Abb. 121a, Modell des
Österreichers, Gipsabguss

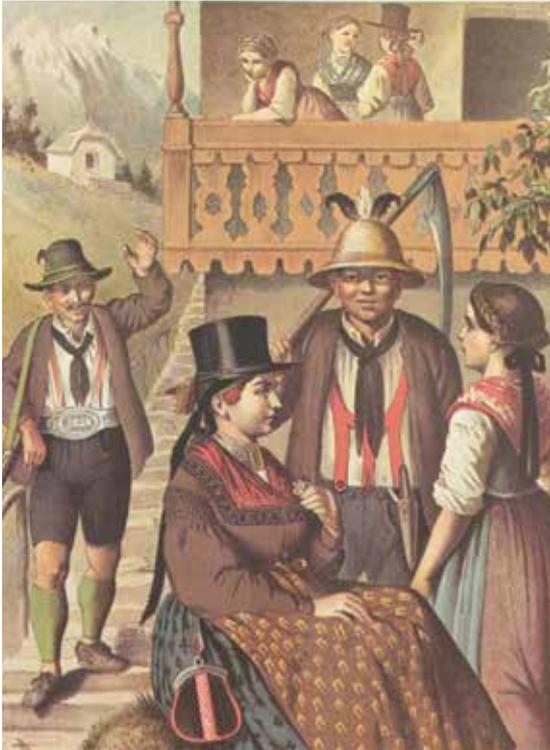


Abb. 122, Österreicher, Albert Kretschmer



Abb. 122a, Tiroler, Albert Kretschmer



Abb. 122b,
Alpenösterreicher



Abb. 122c, Welschtiroler



Abb. 123, Modell des
Ackerbau, Gipsabguss



Abb. 126, Industrie, Anonym, Bauwerk mit allegorischen Bauplastik, 1872, Deutschland, Wiesbaden



Abb. 126a, Industrie / Gare d'Austerlitz, Elias Robert, 1867, Frankreich, Paris



Abb. 127, Statue, Das Donauweibchen, 1858–62, Wien, Stadtpark



Abb. 129, Studie zur Figur Fischerei & Seefahrt

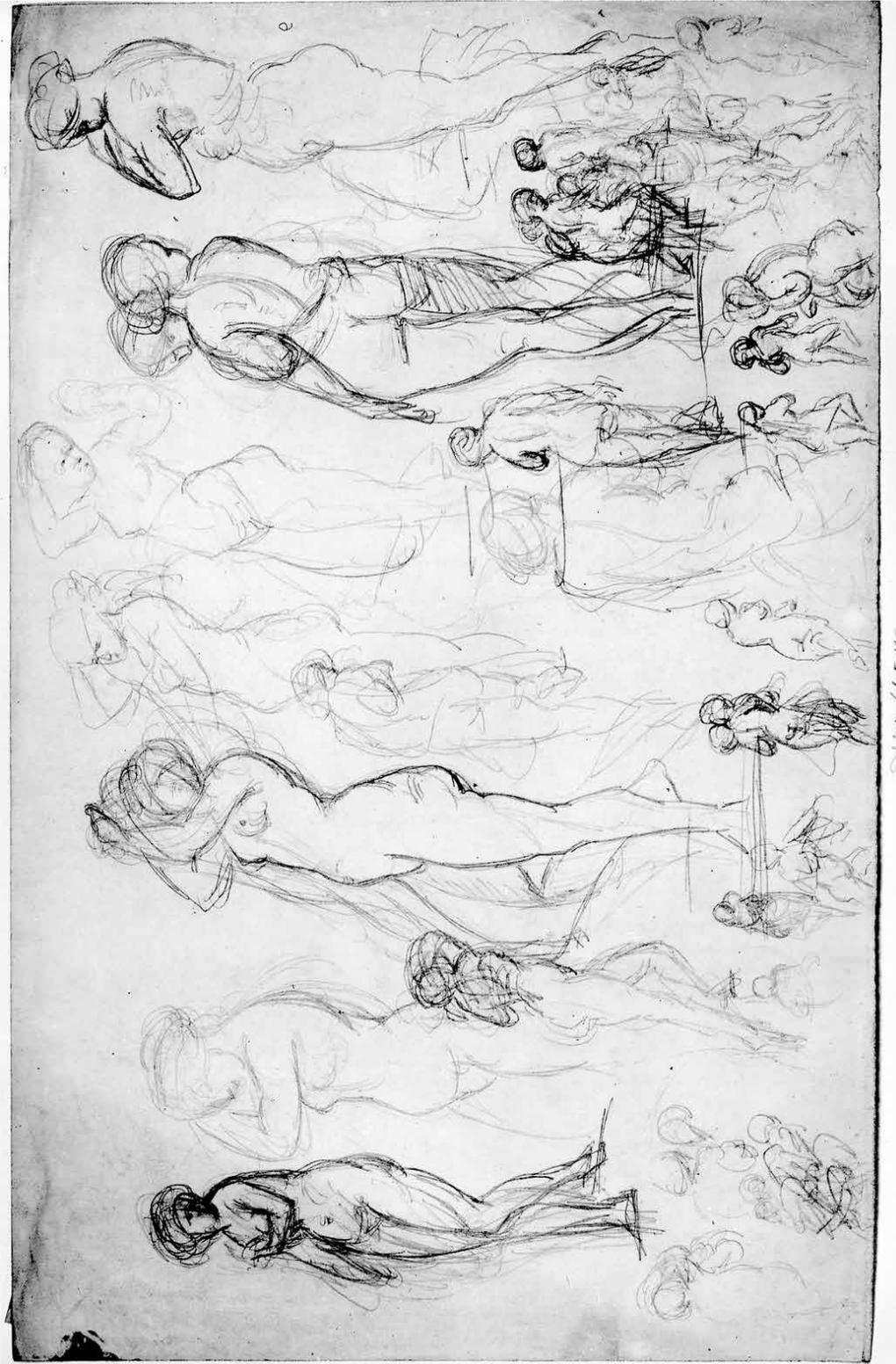


Abb. 128, Aktstudien, 1850–1859

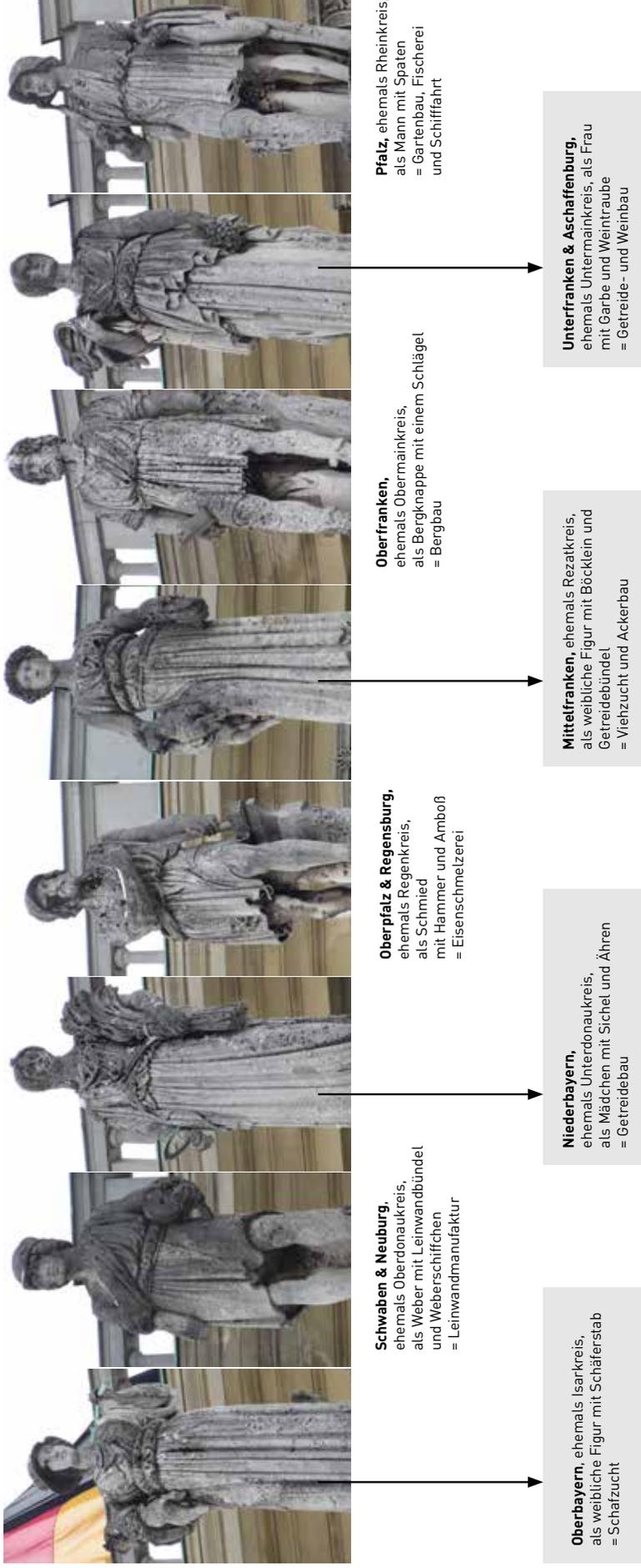


Abb. 130, Portikusfiguren des Festsaalbaues der Residenz in München, Ludwig Schwanthaler, 1833-37



Abb. 131, Entwurf zur Figur
Niederbayerns,
Ludwig Schwanthaler



Abb. 132, Unterfranken
& Aschaffenburg /Getreide- und
Weinbau, Ludwig Schwanthaler
Portikus des Festsaals



Abb. 133a, Agricultur/
Gare d'Austerlitz, Elias Robert,
1867, Frankreich, Paris



Abb. 133, Oberpfalz &
Regensburg /Schmied,
Eisenschmelzerei,
Ludwig Schwanthaler
Portikus des Festsaals



Abb. 134,
Der Waffenschmied,
Kommandantengebäude,
Arsenal



Abb. 135, Detail aus
Bernard de Montfaucons,
Griechische und Römische
Alterthümer,
Das dritte Buch, Das erste
Kapitel, Von dem Vulcanus



Abb. 136, Vulkan,
Bertel Thorvaldsen, 1838,
Marmor, H: 239 cm



Gruppe der Personifikationen an der Fassade der Credit-Anstalt, Modelle: Abb. 137, Dampfschiffahrt, Abb. 138, Handel, Abb. 139, Bergbau = Abb. 123, Ackerbau, Abb. 140, Industrie, Abb. 141, Eisenbahn, Gipsabguss,



Abb. 142, Skulptur, Kaiserin Elisabeth für den Wiener Westbahnhof, 1858–1860



Abb. 143, Porträtbüste der Kaiserin Elisabeth, Gipsabguss, 77 cm



Abb. 144, Oberfranken, Bergbau Ludwig Schwanthaler, Portikus des FestsaaIs



Abb. 145, Bergbau, Ludwig Schwanthaler, Portikus des FestsaaIs, Residenz München, Zeichnung



Abb. 146, Modell des Bergbaus, Credit-Anstalt, Gipsabguss, GH: 47 cm



Abb. 147, Modell des Ackerbaus,
Credit-Anstalt, Gipsabguss,
Wien Museum



Abb. 148, Oberbayern,
Schafzucht, Ludwig Schwanthaler,
Portikus des Festsaals



Abb. 149, Mittelfranken,
Viehzucht und Ackerbau,
Ludwig Schwanthaler,
Portikus des Festsaals



Abb. 150, Schifffahrt,
Franz Bauer, 1841-44,
Wien, Finanzlandesdirektions-
gebäude (heute Zollamt)



Abb. 150a, Gewerbe,
Franz Bauer, 1841-44,
Wien, Finanzlandesdirektions-
gebäude (heute Zollamt)



Abb. 150b, Industrie,
Franz Bauer, 1841-44,
Wien, Finanzlandesdirektions-
gebäude (heute Zollamt)



Abb. 150c, Handel,
Franz Bauer, 1841-44,
Wien, Finanzlandesdirektions-
gebäude (heute Zollamt)



Abb. 151, Modell des Handels,
Credit-Anstalt, Gipsabguss



Abb. 152, Modell der Industrie,
Credit-Anstalt, Gipsabguss



Abb. 153, Modell der Eisenbahn,
Credit-Anstalt, Gipsabguss,
GH: 45 cm



Abb. 154, Modell
des Dampfschiffahrts,
Credit-Anstalt, Gipsabguss,
GH: 43 cm



Abb. 155, Modell der Eisenbahn,
Credit-Anstalt, Gipsabguss



Abb. 156, Ansicht, Druckerei Gerold, 1852



Abb. 157, Puttenfigur mit einem Putt für die Druckerei Gerold, 1853–54, Daguerreotypie



Abb. 158, Gipsmodelle von vier Putten für die Druckerei Gerold, 1853–54, Daguerreotypie

Abstract

Das Werk des vorwiegend in Wien tätigen Bildhauers Hanns Gasser (1817–1868) entstand in der Übergangsphase vom Klassizismus zum strengen Historismus. Die im Stadtbild noch immer präsenten Fassadenskulpturen stellten ihn vor die Herausforderung die traditionelle allegorische Bildsprache mit neuen Bauaufgaben in Verbindung zu bringen. Er stimmte darin mit der Auffassung der Architekten Eduard van der Nüll (1812–1868) und August von Siccardburg (1813–1868) überein, mit denen er öfters zusammenarbeitete und die ohne Nachahmung unter Missachtung festgeschriebener Regeln der Bauformenlehre Neues und Zeitgemäßes schaffen wollten. In der vorliegenden Arbeit werden Gassers Bauplastiken erstmals einer gründlichen Analyse unterzogen. Mit dem Figurenprogramm des Carl-Theaters (1847) brachte Gasser ein Novum – die unakademisch modellierte, sentimentbetonte und zugleich zum Realismus tendierende Allegorie – in die Wiener Kunstlandschaft und begründete damit seinen Ruhm. Die Allegorien des Carl-Theaters sind direkte Hinweise darauf, welche Art von Etablissement das Bauwerk beherbergt. In den Türmen des Kommandantengebäudes (Arsenal, 1853) treten Allegorien der Wissenschaften- und Handwerker im Dienste der *Austria* auf und demonstrieren die Macht des Militärs. Die Allegorien des Heeresgeschichtlichen Museums (Arsenal, 1854) verkörpern die Tugenden des militärischen Kollektivs. Sie kündigen den Besuchern des Museums an, dass das Gebäude den Helden, ihren Ruhmestaten und deren Andenken gewidmet ist. Die figürliche Bauplastik des Bank- und Börsengebäudes in der Herrengasse (ab 1857) sowie der Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe (1858–60) stellt Allegorien der Nationalitäten und wichtiger Wirtschaftszweige der Monarchie, das Kapital sowie die expandierende Industrie symbolisierend, dar und bringt somit die Funktion der Bauwerke indirekt zum Ausdruck. Gassers oft als romantisch bezeichnete Figurenauffassung zeigt frühe realistische Tendenzen, die kurz darauf im historistischen Neoklassizismus bzw. Neobarock der Bauten der Wiener Ringstraße wieder zurückgedrängt wurden.